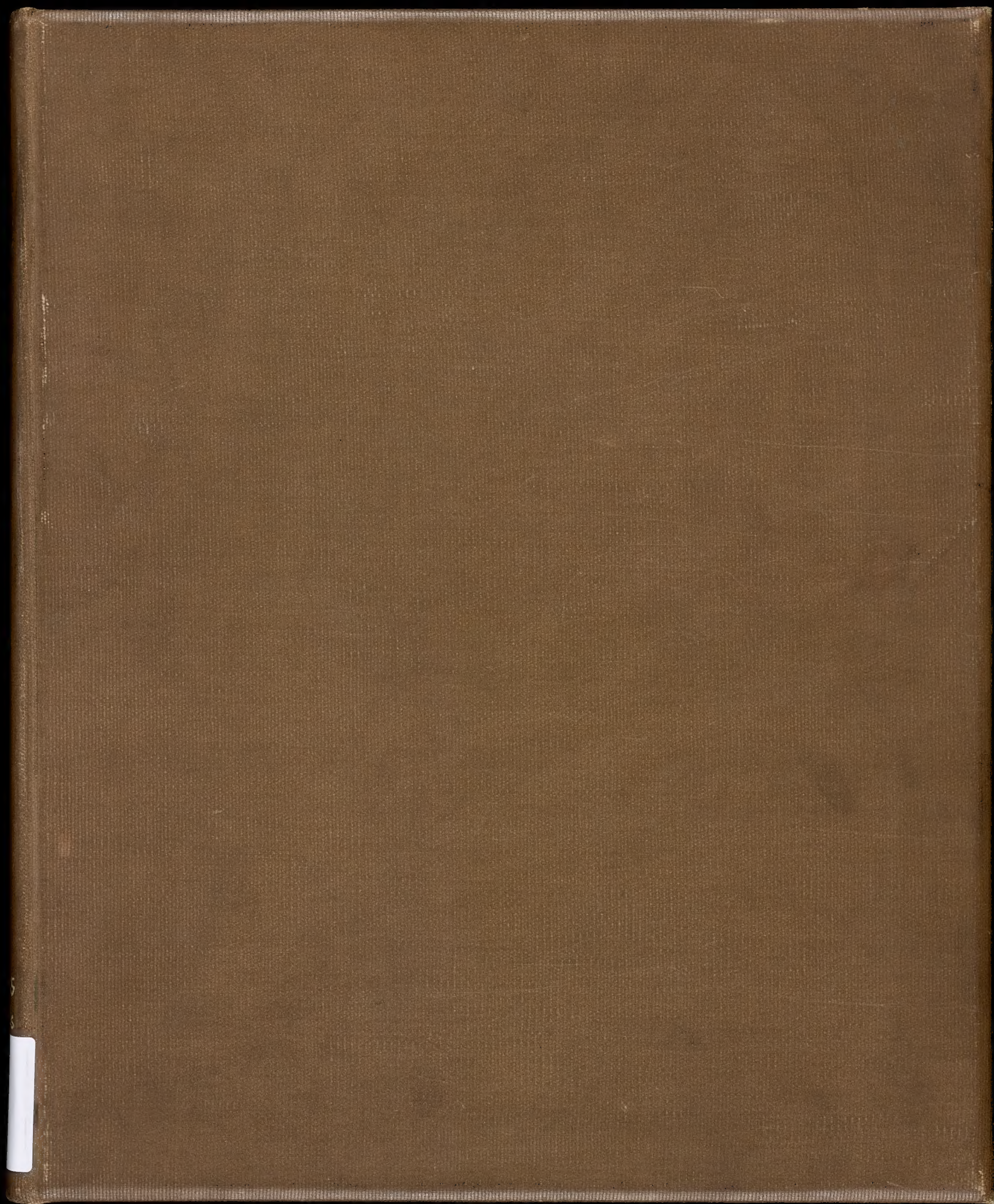


DIE DECKE
DER
SIXTINISCHEN KAPELLE

DIE DECKE
DER
SIXTINISCHEN KAPELLE

DRUCKEREI DER „ILLUSTRAZIONE VATICANA" - VATIKANSTADT

SEHR wider seinen Willen hatte Michelangelo den Auftrag übernehmen müssen, die Wölbung der Sixtinischen Kapelle mit Fresken zu schmücken. Er war Bildhauer und wollte nichts anderes sein als Bildhauer. Sein Traum war es, das Grabmal Julius' II. in der monumentalen Grösse, wie es ihm vorschwebte, auszuführen. Stattdessen zwang ihn Julius II. zur Malerei, und was noch schlimmer war, zum Fresko. Bramante, der Neider, hatte den Papst von dem Plan des Freskos abgebracht und ihm den Gedanken eingegeben, die Sixtinische Kapelle von Michelangelo ausmalen zu lassen, in der heimlichen Hoffnung, der Bildhauer werde an den Werk des Pinsels kläglich scheitern. Diese Ränke, die gegen ihn geschmiedet wurden, verbitterten den Künstler mehr als die Sorge, er könne der Aufgabe nicht gewachsen sein, obwohl er sich deren Schwierigkeiten nicht verhehlte, denn es fehlte ihm jede Uebung und Erfahrung im Freskomalen. Er musste sich dem Befehl des Papstes fügen und den Marmortraum des Juliusgrabes in seiner Brust begraben. Mit eiserner Willenskraft ging er ans Werk, und bald bevölkerte seine Phantasie die kahle Decke der Kapelle mit den Gestalten, die wir nur mit einem Schauer ehrfürchtiger Bewunderung betrachten können.

In sechsundzwanzig Meter Höhe wölbte sich die Fläche von zehntausend Quadratmetern, die des Lebens harrte. Der Papst hatte vorgeschlagen, in den Lünetten die zwölf Apostel zu malen und den übrigen Raum mit Ornamenten auszufüllen. Michelangelo zeichnete auch einen Entwurf nach den Angaben des Papstes, aber die Sache fiel doch gar zu ärmlich aus; er verwarf den Plan, und Julius musste nachgeben und ihm freie Hand lassen.

Die Sixtinische Kapelle, ein langgestreckter, hoher Raum, der durch sechs dicht unter der Decke angebrachte schmale Fenster an jeder der beiden Längsseiten Licht erhält, war unter Sixtus IV. von Giovanni de' Dolci erbaut worden (1473-1481). Vor Michelangelo hatten die grössten Maler des Quattrocento, darunter Botticelli, Signorelli, Ghirlandajo und Perugino, die glatten Wände unterhalb der Fenster mit köstlichen Fresken geschmückt. An der Wand links vom Altar zieht sich eine Reihe von Bildern aus dem Leben des Moses hin, denen an der Wand gegenüber die Bilder aus dem Leben Christi entsprechen. Der Alte und der Neue Bund sind einander gegenübergestellt. Michelangelo stellte zwischen den beiden Zyklen eine ideale Verbindung her: sein Blick durchmass die Jahrhunderte vor Moses zurück bis zum Schöpfungswerk und zu dem Geschehen der Urzeit, in dem die Geschichte des Alten und des Neuen Bundes im Keim beschlossen liegt.

Doch ehe dieser gigantische Plan im Geist des Künstlers Gestalt annahm, waren zwei Jahre vergangen, seit Julius II. ihm die Ausmalung der Sixtinischen Decke aufgetragen hatte. Schon gegen Ende des Jahres 1505 war es Bramante gelungen, dem Papst einzureden, dass die Aufrichtung des Grabmals bei seinen Leb-

zeiten von übler Vorbedeutung sein müsse. Im März 1506 gelang es ihm endlich, sich des lästigen Nebenbuhlers zu entledigen. Michelangelo erhielt den Befehl, den Marmor liegen zu lassen und sich ausschliesslich der Ausmalung der Kapelle zu widmen. Vergebens versuchte er, die Weiterführung des Werkes durchzusetzen, und es kam darüber zu einem ernstlichen Zerwürfnis mit dem Papst, der von seinem Grab nichts mehr hören wollte. Als nun gar Michelangelo eines Tages vergebens Zutritt zum Papst verlangte, schwang er sich zornig aufs Pferd und ritt ohne Aufenthalt, bis er auf florentinischem Gebiet war, schickte die päpstlichen Boten, die ihn zurückholen sollten, mit einer abschlägigen Antwort heim und harrte zwei Jahre in Florenz aus, ohne sich durch die Bitten und Drohungen des Papstes zur Rückkehr bewegen zu lassen. Es bedurfte langwieriger diplomatischer Verhandlungen, bis endlich im März 1508 die Aussöhnung zustandekam und Michelangelo nach Rom zurückkehrte, wo er sich sogleich mit den Vorarbeiten für die Sixtinische Kapelle beschäftigte.

Während er plante, skizzierte und zeichnete, liess er sich von Bramante das Gerüst bauen. Dieses Gerüst, das an einem Gewirr von Stricken hing, die durch Löcher in der Wölbung der Decke gezogen waren, erwies sich als unbrauchbar. Michelangelo liess es wieder abreissen und baute nach eigener Erfindung ein zweckentsprechendes Gerüst ohne Stricke und Löcher in der Decke.

Am 10. Mai 1508 notierte er die erste Zahlung für die Deckenmalerei und den Beginn der Arbeit: « Heute, am 10. Mai 1508, habe ich, Michelangelo der Bildhauer, von Seiner Heiligkeit Papst Julius II. fünfhundert Dukaten erhalten, welche mir Messer Carlino der Kämmerer und Messer Carlo Albizzi auf Rechnung der Malerei ausgezahlt haben, mit der ich heutigen Tages in der Kapelle des Papstes Sixtus beginne, und zwar unter den vertraglichen Bedingungen, welche Monsignor von Pavia aufgesetzt und ich mit eigener Hand unterschrieben habe ».


Zunächst handelte es sich jedoch nur um Vorbereitungsarbeiten, denn ehe Michelangelo die Pinsel zur Hand nahm, war es schon längst Herbst geworden. Inzwischen liess er sich Farben und Gehilfen aus Florenz kommen. Mit den Gehilfen scheint er schlechte Erfahrungen gemacht und Schwierigkeiten gehabt zu haben, und den einen oder den anderen schickte er nach Florenz zurück, aber dass er sie schon im Januar 1509 samt und sonders entliess, die von ihnen ausgeführten Malereien herunterschlug und fortan die ganze Decke allein malte, wie Condivi und Vasari behaupten, dürfte kaum stimmen, denn nach den neuesten Untersuchungen, die noch nicht abgeschlossen sind, scheint es festzustehen, dass bei der Ausführung des Deckengemäldes von Anfang bis Ende mehrere Maler tätig waren. Das Bild des Michelangelo, der auf schwindelnd hohem Gerüst in erhabener Einsamkeit nur mit Gott, den Propheten und den Sibyllen Zwiesprache hält, dürfte demnach in das Reich der Legende zu verweisen sein.

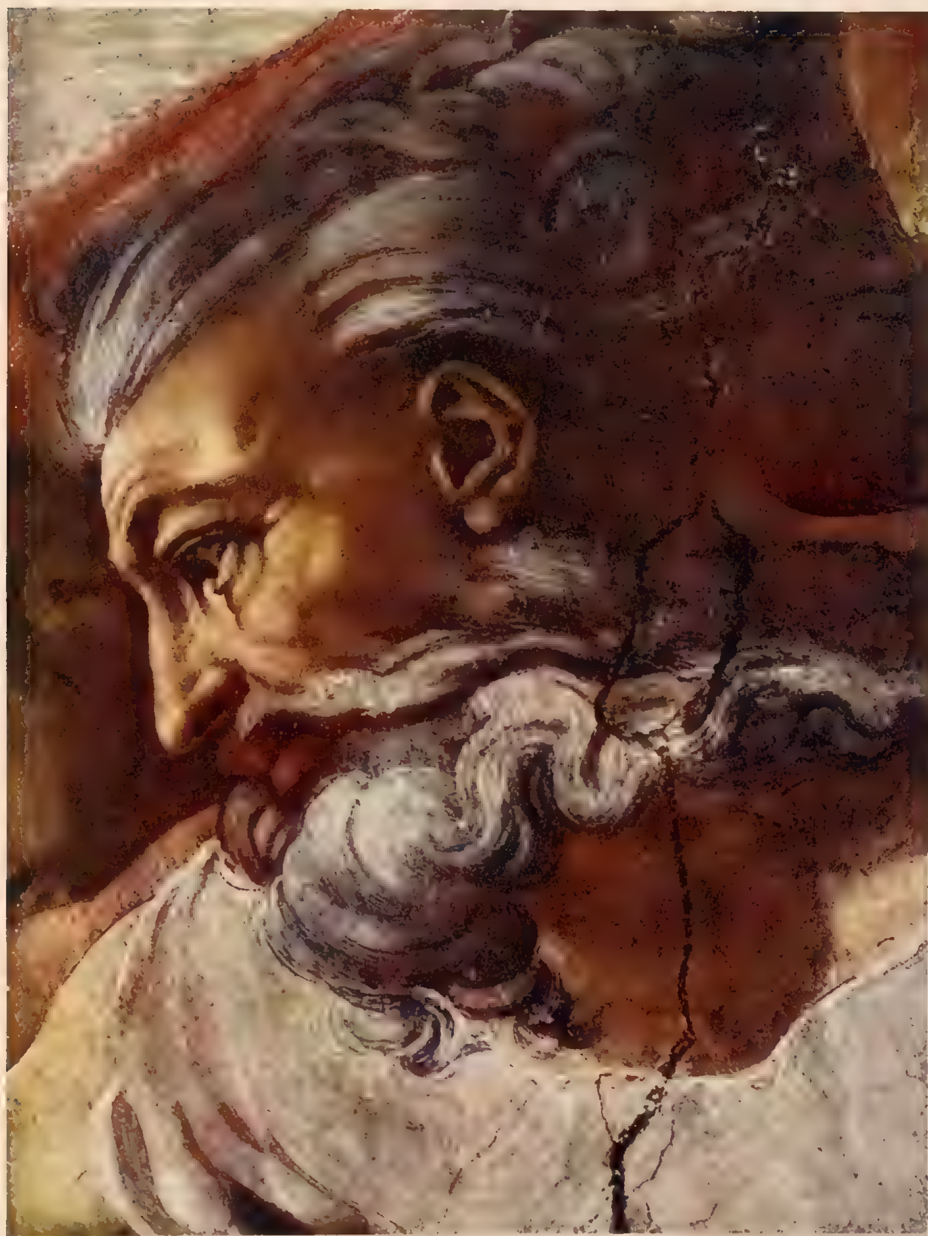
Ein Brief an den Vater vom Januar 1509 lässt die Schwierigkeiten ahnen, mit denen der Künstler zu kämpfen hatte. Er klagt darin: « Schon ein Jahr ist es, dass ich vom Papst keinen Groschen erhalten habe, und ich bitte nicht darum, weil es mit dem Werk nicht vorwärts will und ich mir keinen Anspruch auf Lohn zu haben scheine. Schuld daran hat die Schwierigkeit der Arbeit, und dass sie nicht mein Handwerk ist. So verliere ich umsonst meine Zeit. Gott helfe mir ». Eine unsagbar traurige Stimmung hatte sich seiner bemächtigt, als ein neues Un-

heil hereinbrach, das ihn an der Möglichkeit der Weiterarbeit schier verzweifeln liess. Als er das Bild der Sintflut kaum fertig hatte, setzte eines Tages ein scharfer Nordwind ein, worauf die Malerei sich mit Schimmel bedeckte, so dass die Gestalten kaum noch zu erkennen waren. Michelangelo erblickte darin einen triftigen Grund, um sich der Arbeit doch noch zu entziehen. Er ging zum Papst und sagte ihm: « Ich hatte es Eurer Heiligkeit gleich gesagt, dass die Malerei nicht mein Handwerk ist; was ich gemalt habe, ist verdorben, und wenn Ihr es nicht glaubt, so sendet hin und lasst nachsehen ». Der Papst schickte Giuliano da San Gallo, und dieser stellte fest, dass die Ursache des Uebels darin bestand, dass der Kalk zu nass aufgetragen war, und dass der Schaden im übrigen leicht zu beheben sei. Darauf konnte Michelangelo keine Entschuldigung mehr vorbringen und musste wieder an seine Arbeit, mit der es nun rascher vorwärts ging. Bis zum Herbst 1509 war die Hälfte des gewaltigen Werkes vollendet. Der Papst liess in seiner Ungeduld die Gerüste herunterreissen, um das Wunderwerk der Malerei den staunenden Römern zeigen zu können. Doch nicht für lange ruhte die Arbeit. Im Mai 1510 war Michelangelo so erschöpft, dass er Urlaub nehmen musste, um für eine Weile nach Florenz zu gehen, wohin ihn auch Familienangelegenheiten riefen. Trotzdem war im September desselben Jahres der mittlere Teil der Wölbung fertig ausgemalt. In den folgenden Monaten bis zum Februar 1511 hatte Michelangelo harte Kämpfe mit der Apostolischen Kammer zu bestehen, deren Mittel erschöpft waren. Zweimal musste er in Bologna den Papst, der im Felde stand, aufsuchen und ihn dringend bitten, die nötigen Mittel für die Weiterführung des Werkes bereitzustellen. Endlich kamen die Gelder, so dass Michelangelo wieder an die Arbeit gehen konnte, die er in weiteren zwanzig Monaten zu Ende führte. Schon am 14. August 1511 konnte der Papst, als er der ersten Vesper von Mariä Himmelfahrt beiwohnte, das gewaltige Werk seines Malers bewundern. Im Oktober 1512 konnte Michelangelo endlich melden, die Kapelle sei vollendet und der Papst recht zufrieden. Am 31. Oktober notierte der päpstliche Zeremonienmeister Paris de Grassis in seinem anspruchslosen Latein: « Primum cappella nostra pingi finita est ». Zu Allerheiligen wurde die Sixtinische Kapelle mit einem feierlichen Hochamt eröffnet, das Julius II. selbst hielt. Michelangelo war damals 41 Jahre alt.

Der Künstler, der die Sixtinische Decke geschaffen hat, schreibt von sich: « Ich bin ein armer Mensch und tauge nicht viel, mag ich mich auch in der Kunst, die Gott mir verliehen hat, abmühen, um mein Leben zu verlängern, so viel ich kann ». Er ist zutiefst durchdrungen von einem ewigen Ungenügen, einem unüberwindlichen Missvergnügen an den erbärmlichen Dingen der Wirklichkeit. Es wäre falsch, wollte man in dieser seelischen Haltung einen Pessimismus erblicken, der dem Christen schlecht ansteht. Michelangelo sah in den Dingen nicht in erster Linie das Uebel, sondern vielmehr das Gute und das Schöne, aber eingezwängt in die rauhe Schale der Wirklichkeit. Daher ist sein ganzes Leben ein einziges heisses Bemühen, die göttliche Schönheit der Idee aus den Fesseln der Materie zu befreien, wobei ihm wieder der tragische Zwiespalt zwischen Ideal und Wirklichkeit, Traum und Leben schmerzlich zum Bewusstsein kommt. Diese tragische Grundhaltung bestimmt sein ganzes Werk. In jeder seiner Schöpfungen ringt er um Befreiung, Läuterung und Ueberwindung. In diesem Sinne sind die Sklavenfiguren für das Julius-Grabmal typisch für sein ganzes Schaffen. Am kühnsten entfaltet der gewaltige Geist Michelangelos seine Riesenschwingen in den Deckengemälden der Sixtinischen Kapelle. Wer dieses Heiligtum betritt und nicht sogleich von

der Wucht des Titanen überwältigt wird, dem fehlt jeder Sinn für das Erhabene in der Religion. Unachtsam gleitet der Blick über die köstlichen, lieblichen, von zarter, stiller Poesie erfüllten Fresken der Meister des Quatrocento hinweg, unaufhaltsam emporgerissen zu dem Himmel, an dem sich eine neue, höhere Welt auftut. Angesichts dieser alles menschliche Mass übersteigenden Lebensfülle vermag das Auge vor fassungslosem Staunen die rhythmische Gliederung der Flächen, das Gleichgewicht des Aufbaus und den Zusammenklang der Farben und Töne zunächst nicht zu erkennen. Die Fassungslosigkeit weicht auch nicht, wenn wir in die Welt der Wölbung, deren Felder, Nischen und Lünetten ein ganzes Volk göttlicher oder gottnaher Wesen belebt, tiefer einzudringen versuchen, denn für die Grösse dieser Welt fehlt uns jeder Masstab. Was Michelangelo hier geschaffen hat, ist einzigartig im wahren Sinne des Wortes, denn nichts in der Kunst des Altertums und der Neuzeit lässt sich diesem Riesenwerk an die Seite stellen. Vergebens sucht man nach Vorbildern, denn alle Werke, die man für Vorgänger oder Vorbilder halten möchte, lässt Michelangelo himmelweit unter sich. Auch fremde, von aussen kommende Anregungen lassen sich nicht nachweisen. Die Anregung, die Julius II. für die Ausschmückung der Decke gab, verwarf der Künstler. Der einzige äussere Anhaltspunkt war die von ihm mit genialem Blick erkannte Lücke im Aufbau der parallel verlaufenden Darstellungen der Quattrocento-Fresken: es fehlte ein wesentliches Glied in der Kette, deren Endpunkt Christus ist. Und ebenso genial erkannte er auch das einzige Thema, das diese Lücke auszufüllen, den Ring zu schliessen imstande war: die Schöpfung und die religiöse Entwicklungsgeschichte der ganzen Menschheit, hingeordnet auf Christus, den verheissenen Befreier, dem alles Hoffen des gefallenen Menschen, alles Seufzen der Propheten, alles Sehnen der Völker gilt.





I.

DIE ERSCHAFFUNG DER SONNE UND DES MONDES

In den drei ersten grossen Gemälden, die der Erschaffung des Menschen vorausgehen, fasst Michelangelo die ganze mosaische Lehre von der Entstehung der Welt zusammen. Während jedoch das erste und das dritte Bild nur Andeutungen geben, stellt das zweite das wesentliche Geschehen des dritten und vierten Schöpfungstages deutlich dar. Im ersten Bild taucht der Ewige aus dem Urgrund des Chaos auf und scheidet zwischen Licht und Finsternis. In der Bewegung Gottes im dritten Bild vereinigen sich ungestümes Daherbrausen und leichtes Schweben über den Wassern. Erscheint hier die Gestalt des Schöpfers als eine gewaltige, vorwärtsstürmende Masse, so gleicht sie auf dem zweiten Bild, das die Erschaffung der grossen Himmelslichter darstellt, einer riesigen Wolke, die « von einem ungeheuren Sturmwind ergriffen und durch den unendlichen Raum getrieben wird » und die Cherubim mit sich fortreisst, die sich unter der Wucht der gebieterisch ausgestreckten Arme beugen. Uebernatürlich ist der Ausdruck der Hände, die den Gestirnen ihre ewigen Bahnen weisen, und des Antlitzes, dessen Züge im ersten und dritten Bild infolge der starken Verkürzung nicht deutlich zu erkennen sind, während sie hier in ihrer ganzen Herrlichkeit hervortreten. Wir sehen hier nicht mehr den « Göttervater » des griechischen Mythos und auch nicht den alten Mann der mittelalterlichen Tradition. In den Zügen, die Michelangelo dem Ewigen verliehen hat, vereinigen sich Jugend, Reife und Alter zu dem Bild der überzeitlichen, ewigen Majestät, der Ewigkeit des göttlichen Seins, des Weltenvaters.



II.

DIE ERSCHAFFUNG DES MENSCHEN

Im Reich des Erhabenen, in dem die Kunst Michelangelos heimisch ist, bezeichnet die *Erschaffung Adams* einen hochragenden Gipfel. Ein leerer, gestaltloser Himmel trennt und verbindet zwei Schattenmassen, von denen die eine frei im Raum schwebt und die andere als ein dunkler Berggipfel auf der Erde lastet. Zwei Hände, deren Zeigefinger sich an den Spitzen beinahe berühren, stellen die Verbindung zwischen den beiden Massen her. Zur Rechten schwebt der allmächtige Schöpfer, dessen Gestalt von Cherubim getragen wird, zur Linken liegt der erste Mensch allein auf der kahlen Erde. Die Cherubim, Brüder der Engel, die auf dem ersten und dritten Bild voll unendlichen Staunens dem Werk des Schöpfers zusehen, sind kaum erst erschaffen und haben doch schon viele Grosstaten Gottes gesehen, keine aber, die grösser wäre als diese: die wundervolle Hand, deren Daumen und Zeigefinger auf der Schulter des äussersten Engels rechts ruht, hat aus dem Erdenstaub eine neue Schönheit gebildet. Das grösste Wunder aber ist es, dass der Herr diesem Gebilde den Lebensodem eingehaucht hat, dass dieser Leib durch eine Kraft belebt ist, die der Kraft der Engel im Wesen ähnlich ist. Darum mischt sich in ihr Staunen die Begier, aus den ersten Regungen des vernunftbegabten, freien Menschen die Gestaltung seines künftigen Geschickes zu erkennen. Aus dem göttlichen Antlitz dagegen spricht die Vatergüte des Schöpfers und das Wissen um alles Geschehen. Durch den ausgestreckten Arm fliesst ein geheimnisvoller Strom bis zur Spitze des Zeigefingers und teilt sich blitzartig dem zum Leben erwachten Menschen mit. Dieser « Finger der Rechten des Vaters », der den Lebensodem mitteilt und daher den göttlichen Geist bedeutet, der bei der Erschaffung der Seele gegenwärtig und wirksam ist, gehört zum Grossartigsten, das Michelangelo geschaffen hat. Voll verborgener, aber starker dramatischer Spannung ist die stille, wortlose Zwiesprache zwischen Gott und dem Menschen, bei der das gewaltigste aller Güter, das Leben, gegeben und empfangen wird.



III.

DER SÜNDENFALL

Auf dem Bild der Erschaffung Evas blickt der Schöpfer und Vater ernst und beinahe traurig auf das erste Weib hinab. Michelangelo will auf diese Weise auf das Drama des sechsten Bildes, den Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies, vorbereiten. In der Mitte dieses Bildes steht der Baum des Lebens, ein niedriger Feigenbaum, der seine Wurzeln tief in das harte Erdreich senkt. Nur zwei Aeste gehen von dem Stamm aus; der eine reckt sich dichtbelaubt über den Garten Eden, an den andern klammert sich das Ungeheuer, unten Schlange, oben Weib, das die andere Hand nach der verbotenen Frucht ausstreckt, um sie zu pflücken und der Stammutter Eva zu reichen. Der leere Himmel lastet schwer auf der wüsten Landschaft, dem rauhen Felsen hier und der öden Fläche dort. Die Landschaft zeigt auch nicht eine Spur mehr des verlorenen Glücks, und Michelangelo setzt den Baum des Lebens hart an den Rand des Todes, den die lockende Frucht in ihrem Kern birgt. In ihrem vermessenen Drang, Gott gleich zu sein, sehen die Stammeltern nicht die Schlingen des Versuchers, und die böse Begierde des Fleisches schickt sich an, das todbringende Werk der Begierde des Lebens zu vollbringen. Einen Augenblick später werden Adam und Eva wissend sein, und es beginnt der zweite Akt des Dramas. Wie ein Blitz zuckt das Schwert des Engels der strafenden Gerechtigkeit aus dem Dunkel des Baumes hervor, und in den blühenden Leibern der Schuldigen, die der Fluch Gottes getroffen hat, bebt jede Faser vor Angst und Scham. Unter dem Schutz des Mannes duckt sich das Weib wie ein geschlagenes, fliehendes Tier. Verzweiflungsvoll kreuzt Eva die Arme vor der Brust und wirft einen scheuen Blick zurück in das verlorene Paradies. Der Mann dagegen wahrt noch einen Rest menschlicher Würde. Ihm gelingt noch eine bittend abwehrende Bewegung gegen den Engel, als wolle er die Frau in Schutz nehmen. In seinem Schmerz bleibt ihm noch das klare Bewusstsein seiner Verantwortung, und anstatt zurückzublicken, schaut er vorwärts auf den kahlen Ackerboden, auf dem er sich in Mühsal sein Leben lang ernähren soll.



IV.

DIE SINTFLUT

Auch dieses Bild ist so herrlich, dass man es nicht zu bedauern braucht, dass Michelangelo sich hier im Masstab geirrt hat, so dass die Figuren im Vergleich zu denen der anderen Gemälde klein erscheinen; dieses Missverhältnis kommt daher, dass Michelangelo mit diesem Gemälde begann und noch nicht beurteilen konnte, wie die Gestalten von der Tiefe her gesehen wirken würden. Auch hier erzielt der Künstler grosse Wirkungen mit einfachen Mitteln. Er malt keine in ihren Grundfesten erschütterte Landschaft, keine schäumenden Wogen, keinen stürmischen Himmel. Der Horizont ist eine eintönige Linie, der Himmel ist unbewegt und das Wesser ist unheimlich ruhig, aber es steigt unaufhaltsam. Bald wird es über dem letzten, zum Sinken überladenen Kahn zusammenschlagen, es wird die Kühnen verschlingen, die sich rettungsuchend an den Rand der Arche anklammern, und den letzten Flecken trockenen Landes, auf dem sich die letzten Menschen zusammendrängen, überfluten. Erhöht wird das Unheimliche dieser Weltuntergangsstimmung dadurch, das ein gewaltiger Wind weht, der die Mäntel aufbläht, an den Gewändern zerrt, die Haare zerzaust und in den kahlen Aesten des letzten übriggebliebenen Baumes tobt, ohne dass sich die Oberfläche des Wassers auch nur kräuselt. Diese offenkundige Verletzung eines Naturgesetzes entspringt einer wohldurchdachten künstlerischen Absicht. Michelangelo will nicht, dass sich beim Anblick aufgewühlter Wassermassen auf den Gesichtern der Todgeweihten nur der Ausdruck des Entsetzens malt. Es kommt ihm nicht auf das Wüten der Elemente an, sondern auf die Regungen der menschlichen Seele. Während er sich in der Wiedergabe der Umwelt auf Andeutungen beschränkt, breitet er in den Menschen dieses Bildes eine unerschöpfliche Fülle psychologischer Beobachtungen vor uns aus. Die Menschen, die links den letzten Berggipfel erklimmen oder rechts unter dem Zeltdach Schutz suchen, hegen noch eine schwache, wenn auch trügerische Hoffnung und bewahren daher noch einen Rest von Menschlichkeit, einen gewissen Adel: von der Ahnungslosigkeit der Kinder bis zur Verzweiflung der Mütter, vom lähmenden Entsetzen bis zur dumpfen Ergebung und zum klaren Bewusstsein des unentrinnbaren Geschicks spiegeln sich in den Gestalten des Vordergrundes alle Empfindungen wieder, die in solcher Lage möglich sind, und selbst an Hilfsbereitschaft und Liebe fehlt es nicht. Weiter entfernt dagegen, in den Menschen auf dem Wasser, die dem Tod unmittelbar ins Auge sehen, brechen Selbstsucht, Hass und Wut in ungezähmter, tierischer Wildheit los.



V.

DIE LIBYSCHE SIBYLLE

Die Gestalten der Sibyllen sind nicht weniger monumental als die der Propheten, sind doch die Sibyllen und die Propheten nur verschiedene Werkzeuge der einen Offenbarung Gottes. Neben den Sehern des Alten Bundes stehen hier die Seherinnen, die das heidnische Altertum in tiefes Geheimnis hüllte. Um die historische Grundlage der Ueberlieferung und die Echtheit der sibyllinischen Bücher hat sich Michelangelo wohl nicht im mindesten gekümmert. Alle unnütze Pedanterie lag ihm fern, und er übernahm einfach eine seit Jahrhunderten mit christlichem Geist durchtränkte Tradition. Was verschlug es ihm, dass in den spätantiken oder gar mittelalterlichen Hexametern der sogenannten sibyllinischen Weissagungen Begriffe und Ausdrücke vorkommen, die den prophetischen Büchern der Juden, besonders dem Buch Isaias, entnommen sind? Ihm als Christen genügte es zu wissen, dass den spärlichen Ueberresten einer jahrtausendealten Tradition zufolge auch das Heidentum einen Schimmer prophetischer Einsicht besessen hat. Als Künstler genügte es ihm, dass diese Tradition ihm einen willkommenen Anlass bot, sich endlich von der zäh festgehaltenen Symbolsprache der älteren Kunst loszusagen und die Sibyllen nicht mehr als abstrakte Begriffe, sondern als lebendige Geschöpfe aufzufassen. Die Sibyllen Michelangelos sind voll eines solchen Lebensüberschwanges, dass sie alle anderen erbarmungslos in den Schatten stellen. Man denke etwa an die Sibyllen Pinturicchios: es sind in ihrer Art kleine Meisterwerke, aber es fehlt ihnen die Seele; anstatt der Sibyllen könnten es ebenso gut die Musen oder die freien Künste oder irgend welche anderen allegorischen Figuren sein. Eine Kunst, die solcher Gleichgültigkeit fähig ist, wenn nur der dekorative Zweck erreicht wird, war dem Maler der Sixtinischen Kpaelle völlig fremd. Bei ihm geht alles aus einer bis in die letzten Tiefen vordringenden inneren Schau hervor. Die Seele, die er seinem Geschöpf einhaucht, ist das Prinzip, das die sichtbare Form gestaltet. Dadurch wird die äussere Form zur Offenbarung des inneren Lebens einer jeden Gestalt. Diese Gestaltungskraft Michelangelos erreicht in den Sibyllen und den Propheten vielleicht ihren höchsten Grad. Wie alle ihre Schwestern ist auch die libysche Sibylle ein herrliches Zeugnis dieser Gestaltungskraft, die es bewirkt, dass sich in jeder Gebärde, jeder Haltung und jeder Bewegung des edlen menschlichen Leibes das innerste geistige Wesen der Gestalt ausspricht.



VI.

DIE ERYTHRÄISCHE SIBYLLE

Die erythräische Sibylle, die das reingezeichnete Profil dem geheimnisvollen Buch der Weissagungen zuwendet, ist nächst der göttlichen *Delphica* wohl die edelste Gestalt unter den Sibyllen der Sixtinischen Kapelle. Die libysche Sibylle ist in die Betrachtung des Geheimnisses versunken, in erster Linie aber ist sie ein Bild einer lebendigen Kraft, die im Begriff ist emporzuschnellen und eine gewaltige Last abzuwerfen. Die delphische Sibylle ist das Bild der fernen Zukunft, die der Seherin in einer plötzlichen Vision so nahe rückt, dass nur die Reglosigkeit der schlafumfangenen Glieder mit dem erstaunten Blick der weitgeöffneten Augen harmonisch zusammenstimmt. Anders die erythräische Sibylle, eine jugendliche Gestalt wie die Afrikanerin und die Griechin: sie liest in dem grossen aufgeschlagenen Buch, und milde, tröstliche Bilder scheinen vor ihr aufzusteigen: « Ich sehe den Geborenen Gottes, den, der vom Himmel kommen wird, wenn die Fülle der Zeiten glückliche Tage bringt; eine schöne Jungfrau aus jüdischem Stamm wird ihm das Leben geben ». Traumschwer sinken die Lider, und die ernsten, geschlossenen Lippen scheinen sich zu einem Lächeln öffnen zu wollen. Der rechte Arm ist herabgesunken, der linke greift zögernd, wie um das holde Traumbild nicht zu verscheuchen, nach dem Buch, um das Blatt umzuwenden. Aber der Künstler lässt es nicht zu, denn aus dem ersten Vers der nächsten Seite würde ein Bild von Schmerz und Leid aufsteigen, das zu dem « Geborenen Gottes » schlecht zu passen scheint: « Schon im zartesten Alter wird er auf Erden viel zu leiden haben ». Michelangelo aber will, dass dieses erlesene Geschöpf ganz stille, heitere Erwartung ist: nicht ein Schatten von Schmerz und Leid soll dieses reine Antlitz trüben.



VII.

DIE CUMÄISCHE SIBYLLE

Eine Gesetzmässigkeit, die sicher nicht zufällig ist, waltet in der Verteilung der Propheten und der Sibyllen. Ebenso wie Michelangelo zwischen Propheten und Sibyllen abwechselt, so setzt er alte Sibyllen zwischen jugendliche: die cumäische zwischen die libysche und die delphische und die persische neben die erythräische. Nicht zufällig dürfte es wohl auch sein, dass auf der linken Seite nebn vier alten Propheten- und Sibyllengestalten nur eine jugendliche, die erythräische Sibylle, sitzt, während auf der rechten Seite das Verhältnis genau umgekehrt ist: zwischen der libyschen Sibylle und Daniel hier und Isaias und der delphischen Sibylle dort sitzt die cumäische Sibylle als die einzige Gestalt, die von der Last der Jahre gebeugt ist. Aber spürt sie diese Last auch wirklich? Wohl haben ungezählte Jahre es vermocht, den mächtigen Rücken zu krümmen, die Schönheit zu zerstören, die Formem zum Welken zu bringen und tiefe Runzeln in das Gesicht zu graben. Und dennoch: wenn diese Greisin sich plötzlich aufrichten und uns mit ihren durchdringendenden Augen ins Gesicht blicken würde, wer vermöchte dann noch von Jahren zu sprechen? Anders als die Parze, die Tochter des Erebus und der Nacht, die den kurzen Lebensfaden der Sterblichen erhält und bewahrt, ist diese neue Lachesis nicht die Magd des blinden Schicksals, sondern die Seherin, die weiss, von welcher einzigen Schicksalsfügung das Los der Menschen abhängt. Die Finger, knorrig, wie alte Wurzeln, haben das Buch an einer Stelle aufgeschlagen, die etwas Unerhörtes aussagen muss. Es scheint, als wolle sich dem halbgeöffneten Mund ein Schrei des Entsetzens und ungläubigen Staunens entringen, als wiederholten die bebenden Lippen ein Wort, das für den Verstand unfassbar und für das Gefühl furchtbar ist, als sollte der längst versiegt geglaubte Quell der Tränen wieder fliessen. Diese Nähe der Tränen gibt dem Gesicht der greisen cumäischen Sibylle das besondere Gepräge. Die persische Sibylle wird nie das kurzsichtige Auge von dem Buch abwenden, nichts wird je vermögen, die jugendlichen Gefährtinnen ihren tiefen Betrachtungen zu entreissen: dieser Seherin allein, die um Jahrhunderte zurück und voraus schaut, ist es gegeben, über die künftigen Leiden des Menschensohnes zu weinen.



VIII.

ZACHARIAS

Von den Propheten hat Michelangelo zuerst den Zacharias gemalt. Im Kopf vor allem glaubt man noch die zornige Erregung des Bildhauers zu verspüren, der zum Fresko verurteilt ist. Die tiefen, scharfen Furchen, die sich in diesem Greisenantlitz über Stirn und Nasenwurzel ziehen, die buschigen Brauen, die kräftig hervortretenden Lider, die Falten, die von den Augen und von den Nasenflügeln bis zu dem schneeweissen Bart laufen, scheinen eher ein Werk des Meissels als des Pinsels zu sein. Ebenso ist es der Meissel, der den fleischigen, wulstigen Hals scharf von dem kahlen Schädel absetzt, der sich wie eine Kuppel wölbt, die grossen Gedanken Raum bietet. Es ist die Malerei eines Bildhauers.

Man könnte meinen, Michelangelo habe die Reihe der Propheten mit diesem Zacharias eröffnet, um die Prophetie darzustellen als einen titanischen Block, den keine menschliche Kraft von der Stelle zu bewegen vermag, an die Gott ihn gesetzt hat. Ein weiter Mantel hüllt die Gestalt des Propheten ein, so dass der Oberkörper mit dem weitgespannten Bogen der Schultern wirklich wie ein gewaltiger Block wirkt. Der Prophet ist aufgefasst als die Verkörperung des in der absoluten Gewissheit unbewegt ruhenden Seins. Unbewegt blickt der Prophet in das Buch, als lese er seine eigenen Worte, die die Kirche später in der Liturgie der Leidenszeit wiederholt und die Michelangelo hier im Sinn gehabt haben mag: « Sagt der Tochter Sion: Sieh, dein König kommt zu dir, sanftmütig und auf einem Esel reitend, auf einem Füllen, auf dem Jungen eines Lasttiers ». Oder die schreckliche Weissagung: « An jenem Tage wird gross sein die Klage zu Jerusalem, und man wird zu ihm sagen: Was sind das für Wunden mitten in deinen Händen? Und er wird sprechen: So ward ich verwundet im Haus derer, die mich liebten ». Dass Michelangelo diesen greisen Seher, der den « Aufgehenden » und dessen scheinbaren Untergang in Leid und Tod verkündet hat, an die Spitze seiner Propheten stellt, ist allein schon ein Beweis, dass der verheissene und erwartete Christus der Schlusstein des gewaltigen Baus ist, den Michelangelo in der Sistina aufgeführt hat, abgesehen davon, dass schon die Sibyllen und die Propheten überhaupt immer nur auf den kommenden Menschensohn hindeuten.



IX.

DER ENGEL DES EZECHIEL

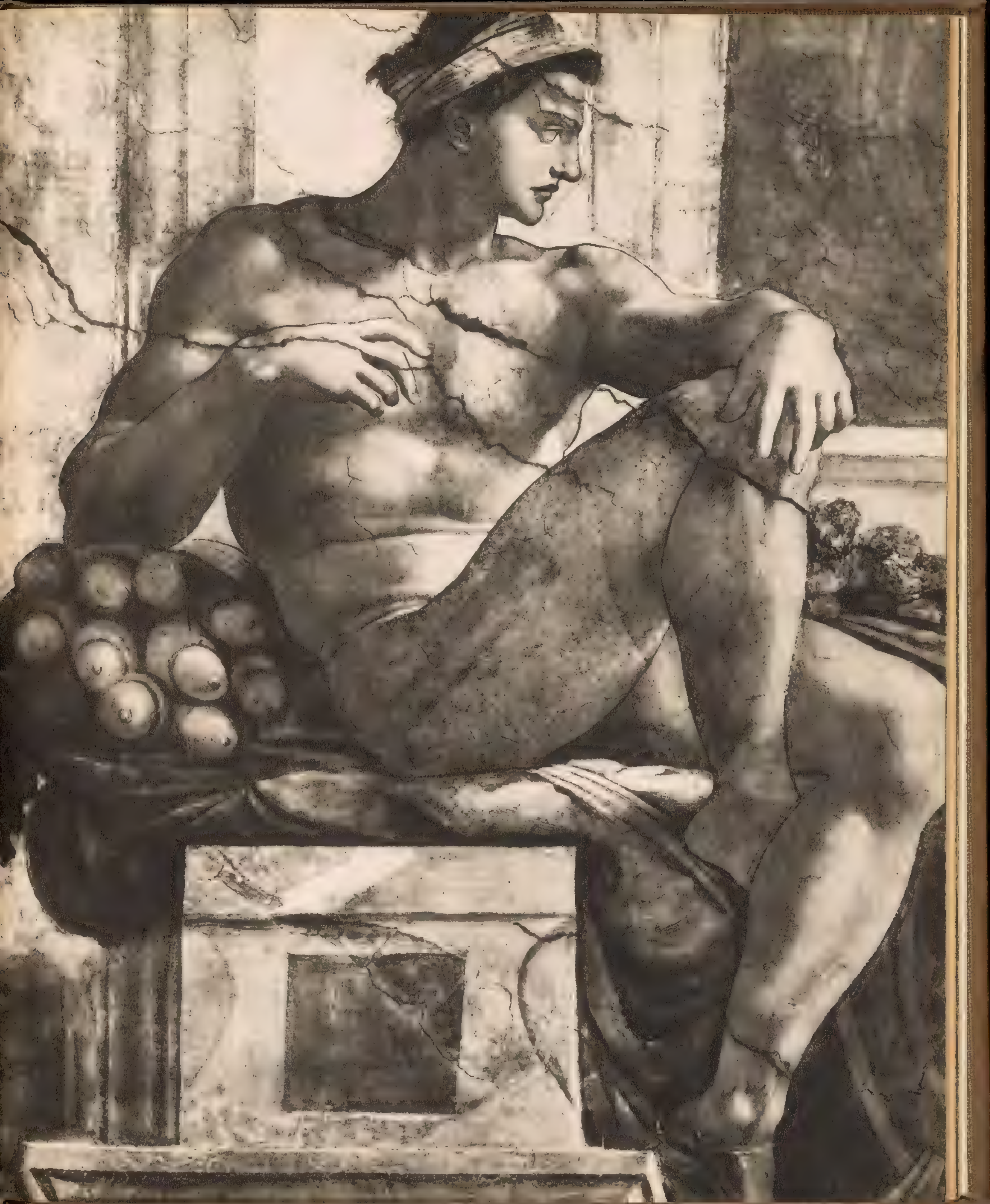
Hinter dem Knie der persischen Sibylle steht eine seltsame, beinahe unkenntliche menschliche Gestalt, in einen weiten Mantel gehüllt und starr vor sich hinblickend. Was sie zu bedeuten hat, wird wohl immer ein Rätsel bleiben. Hinter dem Propheten Jeremias, einem Bild unendlicher Traurigkeit, stehen zwei geisterhafte Frauengestalten, Bilder der Verzweiflung und des Todes. Man erkennt in ihnen leicht das zerstörte Jerusalem und das in die Knechtschaft geführte jüdische Volk. Abgesehen von diesen Ausnahmen hat Michelangelo allen Sehern und Seherinnen einen oder auch zwei Engel beigegeben, und zwar nicht nur aus leicht ersichtlichen künstlerischen Gründen, sondern auch um die Idee zum Ausdruck zu bringen, dass überall, wo die Gottheit sich unmittelbar offenbart, auch Engel zugegen sind. Wie diese himmlischen Geister in der Phantasie Michelangelos Gestalt annehmen, sieht man in den grossen Bildern in der Mitte der Decke und in den Bildern der Propheten und der Sibyllen. Es sind nicht mehr herkulische Gestalten, wie sie auf dem Florentiner Rundbild der Heiligen Familie die Landschaft beleben. Hier sind es Kinder und kaum dem Knabenalter entwachsene Jünglinge, und doch erkennt man in den jugendlich blühenden Leibern übermenschliche Geschöpfe. Wir erinnern an die Cherubim auf dem Bild der Erschaffung von Sonne und Mond und die Engel im Mantel Gottes auf dem Bild der Erschaffung Adams. Den Sibyllen und den Propheten sind Engel als Diener und Zeugen ihres Tuns beigegeben. Aber welches auch im einzelnen ihr Dienst und ihre Aufgabe sein mag, immer stehen sie in engster Beziehung zu dem Charakter und dem Tun des Sehers. Ganz besonders deutlich wird das geistige Band und die Einheit der Handlung bei Ezechiel. Die « Schau des Bildes Gottes » hatte den Propheten zu Boden geworfen: « Und nachdem er so zu mir gesprochen hatte, kam der *Geist* über mich und hiess mich aufstehen und ich hörte, wie er zu mir sprach und sagte: Sohn des Menschen, ich sende dich zu den Kindern Israel, einem Volk von Abtrünnigen, die sich von mir entfernt haben ». Der *Geist* des Propheten, wie Michelangelo ihn sah, ist in dem Engel verkörpert, der dem Propheten zuruft: « Gott sendet dich! Gehe hin! ». Den Ursprung und das Ziel des Befehls deutet der Engel durch die Richtung der beiden Zeigefinger an: der eine weist zum Himmel, der andere auf das abtrünnige Volk.



X.

EIN JÜNGLING

Manche neueren Ausleger wollen in den berühmten Jünglingsgestalten der Sixtinischen Kapelle Engel erblicken. Dass Michelangelo seine Engel manchmal als nackte Jünglingsgestalten gebildet hat, ist durch das berühmte Rundbild der Heiligen Familie in den Uffizien bewiesen. Dass aber alle nackten Jünglinge bei ihm Engel vorstellen sollen, ist eine ebenso verlockende wie unbeweisbare Hypothese. Weil die Jünglinge der Sixtina auf die Bilder aus der biblischen Geschichte blicken, meint, man, sie seien als Zeugen und lebende Kommentare des dargestellten Geschehens gedacht. Das wäre der Fall, wenn zwiden Bildern und den dazugehörigen Jünglingen ein ebenso deutlicher Zusammenhang bestünde wie zwischen den Cherubim und Gottvater oder den Engelsknaben und den Sehern. Es ist aber beim besten Willen nicht einzusehen, was die laute Fröhlichkeit des Jünglings zur Linken von Isaias mit dem Bild des Brandopfers zu tun haben soll, und ebensowenig vermag man in der fleischigen Masse auf dem Sokkel rechts von Jeremias einen Seraph zu erkennen. Der Zusammenhang, den man zwischen dem Vorwurf der einzelnen Gemälde und der Bewegung und Haltung dieser herrlich plastischen Gestalten herstellen möchte, ist vollkommen aus der Luft gegriffen. Anstatt zum Chor der biblischen Tragödie zusammenzutreten, bleiben die Jünglinge völlig unabhängig sowohl voneinander wie von den dargestellten Geschichten. Bis zum Beweis des Gegenteils berechtigt nichts dazu, den Jünglingen bedeutungsschwere Würden und Aufgaben zuzuweisen, abgesehen davon, dass die Engelsknaben der Seher, die Dämonen über den dreieckigen Feldern und die Cherubim auf den Schöpfungsbildern durchaus zureichen, um den symbolischen Gehalt des Deckengemäldes deutlich zu machen. Die Tradition scheint also recht zu haben, wenn sie die Jünglinge einfach für dekorative Gestalten hält. Dadurch geschieht ihrem Wert kein Abbruch. Und wenn man schon in ihnen Engel erblicken will, so nicht Engel Gottes, sondern sozusagen Engel Michelangelos, das heisst Sendboten seines Geistes, deren Aufgabe es ist, den Schöpfergeist des Künstlers zu verkörpern, während er das Werk Gottes in seinem eigenen Werk als Ebenbild des göttlichen Vorbildes der Bibel gleichsam noch einmal schafft.



XI.

EZECHIAS

In den Lünettengemälden mit den Bildern der Vorfahren Jesu Christi, den letzten Fresken, die Michelangelo in der Wölbung der Sixtinischen Decke gemalt hat, haben manche eine gewisse Nachlässigkeit zu erkennen geglaubt und diese Nachlässigkeit durch die Eile erklärt, zu der Julius II. den Künstler antrieb. Nichts ist falscher als das. Gewiss besteht zwischen diesen Bildern und den übernatürlichen Visionen der biblischen Geschichten und der Seher ein unleugbarer Unterschied, der aber höchstens zu der Feststellung berechtigt, dass Michelangelo vielseitiger ist, als man ahnt, dass er seine Inspiration und seine Ausdrucksmittel so in der Gewalt hat, dass er sich den Luxus erlauben darf, nicht nur sein Werk in immer neuen Wendungen abzuwandeln, sondern auch ganz neue Elemente zu bringen, die auf merkwürdige Weise spätere Errungenschaften, etwa eines Andrea del Sarto, vorwegnehmen. Nicht als ob er hin und wieder nicht vom Dämon des « Gewaltigen » gepackt würde, wie etwa in den machtvollen Gestalten Davids und Jakobs; nicht als ob die Liebe zum Monumentalen im Aufbau der Bilder nachgelassen hätte: die Kompositionen in den dreieckigen Feldern sind eindrucksvolle Zeugnisse seiner unvermindert starken Gestaltungskraft. Die seinem Genie eigentümlichen Fähigkeiten haben nicht nachgelassen. Und doch ist ein Stimmungswechsel unmöglich zu verkennen. Das rührt daher, dass Michelangelo hier sein Thema anders auffasst. Engel und Menschen, Propheten und Sibyllen konnte er nach Belieben ins Uebermenschliche steigern, solange er Urzeiten und Ursymbole der Menschheitsgeschichte darstellte. Hier aber tritt die historische Wirklichkeit an die Stelle des Symbols. Diese Wirklichkeit ist beherrscht von Schmerz, Furcht, Hoffnung und Erwartung. Um der Gefahr der Eintönigkeit zu entgehen, die in dieser etwas einförmigen Stimmung und ausserdem in der Aneinanderreihung der Ahnherren lag, gibt Michelangelo Familienbilder; von den 31 Vorfahren Christi, die er vorführt, sind nur neun allein, ohne Frau und Kind, dargestellt. So erklärt sich einerseits die leisere Stimmung und der ruhigere, zum Helldunkel neigende Ton dieser Bilder, und andererseits die ausserordentliche Mannigfaltigkeit und Lebhaftigkeit der Ausdruckskraft, die in ihrer Art der Grösse der allgemein bekannten und bewunderten Deckengemälde nicht nachsteht.



XII.

SADOK

Es mag seltsam erscheinen, dass wir aus den vielen Gestalten der Ahnenreihe gerade das Bild des Sadok, des *Gerechten*, ausgewählt haben. Wenn man diese Reihe an sich vorüberziehen lässt, fällt es schwer zu entscheiden, welchem Blid der Vorzug gebührt. In der Folge dieser Gestalten beherrscht das Motiv der messianischen Erwartung je länger je mehr alle Gesichter, alle Gebärden und alle Haltungen, doch ohne die geringste Wiederholung, ohne das mindeste Nachlassen, ohne das leiseste Absinken von der Höhe, auf der sich die Gestalten von Anfang bis Ende bewegen. Diese Menschen verlieren nichts von ihrem Adel, auch wenn der Künstler die eine Frau etwa an das Spinnrad setzt, einer anderen einen Spiegel in die Hand gibt und eine dritte sich das Haar kämmen lässt. Die absolute Freiheit und Eigenart der Auffassung, das Gefühl für Helldunkelwirkungen, das weiche Verfliessen der Lichter und die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit und Kraft der psychologischen Deutung lassen erkennen, dass Michelangelo immer derselbe bleibt, auch hier, wo er sozusagen vom Sinai herabsteigt zu denen, die in der Niederung der Ankunft des Erlösers harren. — Warum also, um auf die eingangs gestellte Frage zurückzukommen, Sadok und nicht ein anderer? Die Antwort gibt uns das nachdenkliche Antlitz des *Gerechten* selbst. Wenn wir die Züge dieses Gesichtes genau betrachten, erkennen wir deutlich, dass Michelangelo sich hier selbst dargestellt hat. Allerdings ist auch dieses Bildnis durch den unvermeidlichen Idealisierungsprozess durchgegangen, dem der Künstler alle Dinge der Aussenwelt unterwirft. Er will und mag nicht den Spiegel befragen, sondern malt sein Antlitz, wie es sich in seinem einsamen Geist spiegelt, allerdings mit gewissen unverkennbaren Merkmalen. In den tiefen Stirnfalten erkennt man die Zeichen seines ewigen Missmutes; die halbgeschlossenen Lider schliessen sein Inneres gegen die Aussenwelt ab, und auf die Lippen legt er den Zeigefinger, als wolle er ein unsagbares Geheimnis hüten; das unergründliche Geheimnis der Sixtinischen Deckengemälde.



DAS JUENGSTE GERICHT
DER
SIXTINISCHEN KAPELLE

DAS
JUENGSTE GERICHT
DER
SIXTINISCHEN KAPELLE

DRUCKEREI DER "ILLUSTRAZIONE VATICANA" - VATIKANSTADT

DIE UNSTERBLICHE SIXTINISCHE WAND

Oktober 1512. Endlich ist die Sixtina verlassen. Keine Nägel werden mehr lärmend eingeschlagen — grüssend geht der letzte Arbeiter mit den letzten Gerüstbalken auf den Schultern. Ein letztes Mal will Messer Michelangelo Buonarroti allein bleiben, ehe er sich vom vollendeten Werk verabschiedet, ehe er einen Schlussstrich zieht unter die anstrengende Arbeit von vier ausgefüllten Jahren.

Welche Zwiesprache!... Während sein leuchtender Blick langsam von einer Seite des sixtinischen Himmels zur andern schweift, scheint ein ganzes Volk von göttlichen Geschöpfen sich vor seiner asketischen Erscheinung zu verneigen, um dem letzten Beschwörungsruf des Genies zu folgen. Von Gottvater bis zu Adam, von Jonas bis zu Zacharias, von den Dämonen bis zu den Menschen, von Abraham bis zu Joseph, sie alle scharen sich in feierlichen Zyklen im ewigen Raum um den unsichtbaren und doch allgegenwärtigen Gedanken der Erwartung des Messias.

Und in der Tat, nichts fehlte seinem grossartigen majestätisch religiösen Gedicht. Der goldene Faden, der der göttlichen Logik, verbindet die Schöpfung mit dem Menschen, den Menschen mit dem Fall, den Fall mit der Verheissung, die Verheissung mit den prophetischen Zeugen, diese mit den irdischen Wegen des Erlöserblutes, und diese schliesslich mit der Erwartung der Jahrhunderte, welche von dem Schatten der letzten Lünette rechts sich als Kind zwischen die Vergangenheit des Alten und die Zukunft des Neuen Testamentes stellt.

Dieses Kind, von ihm als Erfüllung der Schöpfung, der Geschichte, der Prophezeiung der Genealogie dargestellt, steigt wahrhaftig vom sixtinischen Himmel herab, und im Fresko direkt darunter von Pier della Pieve, tritt es wimmernd in die Wirklichkeit seines menschlich-göttlichen Daseins. Dieses Leben wird von Anbeginn auf den Fresken des Quattrocento erzählt, auf der rechten Wand werden die Höhepunkte dargestellt, auf der linken die darauf hindeutenden Ereignisse des Alten Testaments erläutert. Hier fehlt nichts. Sein Werk ist dem seiner Vorgänger als Teil eines Ganzen verbunden und verwirklicht eine vollständige Harmonie des schöpferischen Geistes: Gott, der Mensch, die Verheissung, das Gesetz, die Synagoge, Christus und endlich die Kirche, durch das neue Gesetz des Evangeliums ihrer neuen Zukunft der Welterlösung entgegengeführt.

Beim Verlassen der Kapelle, versunken in die Stille der Erwartung grosser Ereignise, kann Michelangelo keine anderen Gedanken gehabt haben. Geistig beglückt, aber totmüde von der übermenschlichen Anstrengung, kann er sich nicht mehr mit der Tragödie des Jüngsten Gerichts befassen.

Diese einfache Vorstellung ist nicht nur eine Hypothese. Hingegen einer reinen Hypothese, vielmehr einer blossen Vermutung entspricht es, wenn Rodocanachi schreibt: « Es ist möglich, dass Michelangelo schon seit langem die Absicht hatte die Fresken des Perugino durch ein Jüngstes Gericht zu ersetzen; auch wohl deshalb, weil er den Jonas, das Symbol der Auferstehung, gemalt hatte... ». Dass dieses Symbol an das Jüngste Gericht gemahnt, kann niemand leugnen; aber, dass Michelangelo die Absicht hatte den Jonas als Symbol einer Idee aufzufassen, deren unsterbliche Ausführung er dann später der Wand anvertraute, ist völlig auszuschliessen. Die charakteristische Funktion des Jonas fügt sich für ihn in die allen andern Propheten gemeinsame Funktion ein, d.h. auf den erwarteten Messias hinzuweisen

und seine Zukunft, Natur und Handlung zu offenbaren. Das Uebrige ist, wiederholen wir es, eine Vermutung, die durch die Tatsachen vollständig widerlegt wird.

Die Tatsachen sind, kurz gesagt, folgende. Im Jahre 1533 ist Michelangelo in Florenz. Seit drei Jahren blutet sein florentinisches Herz vor Schmerz um das Vaterland, das zu Tode getroffen seit 1530 seiner Freiheit und seiner Unabhängigkeit beraubt ist. Wenn ihm auch Bibliothek und Sakristei von San Lorenzo die hohe und reine Freude geben architektonisch zu schaffen, so fesseln ihn doch die Mediräergräber wie einen Sträfling an seinen Schmerz. So dumpf und brennend dieser ist, so ist er doch wiederum gezwungen ihn unter dem bittern Symbolismus der prachtvollen figürlichen Darstellungen zu verbergen.

In dieser traurigen, aber erhabenen Zeit geschieht es eines Tages, dass er im Juli 1533 einen Brief seines treuen und aufmerksamen römischen Korrespondenten, Sebastiano del Piombo, erhält, einen Brief mit dem gleichzeitig befriedigenden und geheimnisvollen Inhalt: « Unser Herr beordert mich in seinem Auftrag zu schreiben, dass er oft das vorletzte Kapitel Eures Briefes gelesen und wieder gelesen habe. Er antwortet, dass Ihr, wenn Ihr guten Willens seid nach Rom zu kommen, für Seine Heiligkeit arbeiten könnet wie bisher. Er würde auch über jene Sache einen Kontrakt schliessen. Diese Worte entspringen nicht Verhandlungen, die zwischen uns stattfanden. Seine Heiligkeit hat mir aber aufgetragen, dass ich Euch in Seinem Auftrag schreiben soll, und wenn Ihr gut zuschauet, so sehet Ihr, dass es gewichtige Worte sind. Denn Ihr wisset wohl, dass Papst Clemens sich wohl hütet Versprechungen dieser Art zu machen... ». Welche Absicht verbirgt sich hinter dieser « Sache », die in kurzer Zeit Gegenstand eines Vertrags zwischen Papst und Künstler sein wird?...

Zwei Monate später, am 22. September des gleichen Jahres ist Clemens VII. auf der Reise nach Nizza, um die Ehe zwischen seiner Nichte Katharina und Heinrich von Frankreich zu segnen. Er hält sich in San Miniato auf. Michelangelo sucht ihn auf. Es ist unmöglich, dass während dieser Audienz nicht von dem von Sebastiano del Piombo erwähnten Projekt gesprochen wird. Von November 1533 bis März 1534 ist auch Michelangelo in Rom und alles lässt darauf schliessen, dass die geheimnisvolle Idee des Papstes in dieser Zeit festere Formen annimmt. In der Tat, der Künstler ist schon nach Florenz zurückgekehrt, als Vasari daran erinnert, dass der Papst ihm die Aufgabe gestellt habe, während er an den Statuen arbeitet, auch an die Kartons des Jüngsten Gerichts und an die « rebellischen Engel » zu denken. Die geheimnisvolle « Sache » des Sebastiano del Piombo entpuppt sich als ein doppelter Auftrag für Fresken in der Sixtinischen Kapelle. Auf der Rückwand soll das Jüngste Gericht dargestellt werden, auf der Eingangswand der Fall der rebellischen Engel. Man kann die flüchtige Skizze der Casa Buonarroti in Florenz wohl dieser Epoche zuschreiben.

Am 22. September 1534 stirbt Papst Clemens. Zwei Tage später kommt Michelangelo in Rom. an. Grambewegt in diesem Medicäer einen Beschützer und Freund verloren zu haben, voller Angst vor einer Rückkehr des Herzogs Alexander, voller Hoffnung aber auch sich von einem Auftrag befreit zu sehen, der ungern angenommen wurde, und in Verlegenheit ob der dringlichen Drohungen des Herzogs Franz von Urbino wegen des nicht vollendeten Grabmals Julius' II., erwartet der Künstler den Ausgang des Konklave wie ein Urteil über Leben und Tod. Zum Glück ist es eine sehr kurze Wartezeit. Der neue Papst ist ein Farnese: Paul III.

Der Jüngling, von Botticelli in der Sixtina in der Nähe des Meisters Pomponio Leto gemalt, der zweiundvierzigjährige Kardinal, der in den Stanzen des

Urbinaten vom Fresko des « päpstlichen Ratschlussses » herunterschaut, ist heute ein unter der Last der Jahre gebeugter Mann, ein Greis, dessen mächtige Vitalität in dem stechenden Blick der Augen Ausdruck findet, erfahren durch sieben Papstherrschaften. Dass dieser Mann mit seinem Instinkt für Grösse ein Mäzen ist, weiss Michelangelo. Aber was ihn noch mehr zu wissen drängt, ist, ob dieser Mäzen ihm freie Hand lässt das plastische Werk des Grabes zu vollenden oder ob er ihm neue andere Mühen aufbürden wird. Die Antwort bleibt nicht lange aus. Während der Künstler sich noch im Zweifel quält entschloss sich Paul III. « als einer, der ein gutes Urteil hat, nach langem Nachdenken, ihn den Tag des Jüngsten Gerichts darstellen zu lassen, da der Künstler so durch die Grösse und Verschiedenartigkeit des Auftrags einen Beweis seines Könnens ablegen könne » (Condivi). Indem er sich für den Augenblick auf das Jüngste Gericht allein beschränkt, folgt der Papst der Idee seines Vorgängers. Die Folge ist eine lebhafte Auseinandersetzung zwischen den beiden Männern ähnlichen Schlages. Der Fürst verlangt: er muss ganz für ihn da sein, ohne sich um anderes zu kümmern. Und das Juliusgrab?... Und der Kontrakt mit dem Herzog von Urbino?... Und dessen Drängen und der gute Name des Bildhauers, der von ihm beschuldigt wird mit seiner Arbeit weit hinter dem zurückgeblieben zu sein, was er ihm im voraus bezahlt habe?... Sind dies wohl Einwände, auf die man keine Antwort geben kann?... Paul III. wird ungeduldig.: « Was! » ruft er aus, « seit dreissig Jahren habe ich diesen Wunsch, und jetzt, wo ich Papst bin, soll ich ihn mir nicht erfüllen?... Wo ist der Kontrakt? Ich will ihn zerreissen. « Der Ausbruch ist so heftig, dass Michelangelo sich bereits zu Pferde fortgaloppieren sieht. Doch die Vernunft gewinnt wieder Oberhand bei ihm. Nein! Besser bleiben, kalten Blutes die Vorschläge des Papstes prüfen und ihm mit guten Worten und Zeichen der Ehrerbietung gefallen. Zudem ist er alt, dieser Farnese! Der Sturm hat sich gelegt und, als Paul III. mit einem Gefolge von zehn Kardinälen ihn in Macel de' Corvi zu besuchen kommt, um das Wunder des Moses zu bestaunen, versteht er dass die Sache mit dem Kontrakt in Ordnung gebracht werden muss, dass er sich zufrieden geben muss aus der Not eine Tugend zu machen.

Und vielleicht in diesem Augenblick entschliesst sich Michelangelo dem Papst den Karton des zukünftigen Gerichts zu zeigen, der noch unter der Herrschaft Clemens VII. gezeichnet worden ist. Die päpstliche Zustimmung hat endlich die Qual dieser Tage voller Zweifel und Zittern beruhigt.

Die Qual des Zweifels! Die ihn jedesmal ergreift, wenn er seinen Genius einem Zwang beugen muss, jenem immer so verhassten Zwang, wenn von seinem gewaltigen Bildhauergenius ein Werk der Malerei verlangt wird. Und wenn er das unmittelbare « Morgen » voraussehen könnte, so würde seine Qual Empörung, Wut, verzweifelter Zorn sein. Die linke Wand, die er mit Fresken versehen soll, kennt er schon. Auf dem untern Streifen sind drei Fresken des Quattrocento: links die Wiege Moses auf dem Nil schwimmend, in der Mitte eine Himmelfahrt Mariä, rechts die Geburt des Herrn; oben — in den beiden Lünetten — die ersten sieben Vorfahren des Messias, — Beginn jenes genealogischen Zyklus, dem er, Michelangelo, eine so grosse Bedeutung in der Oekonomie seiner hohen malerischen Dichtung beigelegt hat. Das neue Fresko— dies steht fest für ihn — kann nur den noch freien Zwischenraum einnehmen. Wie aber, böte ihm jemand einen grösseren Raum an, der durch das Zudecken der beiden schon vorhandenen Fenster und die Vernichtung der oben erwähnten Fresken gewonnen werden würde? Der Papst aus der Ueberzeugung heraus, dass, « je grösser das Feld sei, das man jenem

Manne einräumen würde, um nach Möglichkeit Beweis seiner Fähigkeit abzulegen », um so prächtiger würde das Meisterwerk werden, inspiriert auf diese Weise den vielbewunderten Genius. Schon beim Verkünden des Propektes erbleicht Michelangelo, bäumt sich auf, widerstrebt, protestiert, fleht; sein zu Tode verwundetes Sein blutet ob dieser brutalen Verstümmelung einer Harmonie, welche Geschöpf seines Gedankens, seines Herzens, seiner Hand ist — nicht weniger als seines Vorgängers. Aber der Papst ist unerschütterlich, und Sebastiano del Piombo, der zu dem Meister stehen müsste, um ein solches Unglück zu verhüten — nicht nur, dass er ihn nicht unterstützt, nein, mit der leichten Gleichgültigkeit, die seinem Temperamente eigen, nimmt er, ohne die geringsten Schwierigkeiten zu bereiten, die Partei des Auftraggebers und des Scharfrichters.

Unter dem Schlag der Todeswerkzeuge zerfällt einer nach dem andern in Trümmer — Abraham, Isaak, Jakob, Judas, Pharao, Esron, Aron — und mit ihnen all die noblen Gestalten des Perugino. Die schönen doppelbogigen Fenster verschwinden von der grossen, blind gewordenen Wand. Und während die Schaufeln der Arbeiter auf den Karren Staub und Mörtelschutt jener Meisterwerke, die nun irgendwo in der Ferne abgeladen werden, aufhäufen, muss Michelangelo den Schrei seiner Qual in der Kehle ersticken, um zu seinen Kartons zurückzukehren und an die zukünftige Gestaltung dieser seiner Schmerzenswand denken. Jedoch, vertieft in sein Werk, und seinen Schmerz, scheint er eine praktische Einzelheit zu vergessen. Wie könnte sonst Sebastiano del Piombo daran denken, den Papst für eine nur ihm köstlich erscheinende Idee einzunehmen, nämlich auf der Wand einen Mörtelüberzug auszubreiten, der für Oel—, nicht für Freskomalerei bestimmt sein sollte? Als Michelangelo sich schliesslich in die Sixtinische Kapelle begibt, um sich Rechenschaft abzulegen, kennt sein Staunen keine Grenzen. Wer hat sich diesen erneuten Eingriff in seinen freien Willen erlaubt?... Und nochmals zieht er sich empört zurück, weigert sich irgend einen Entschluss zu fassen. Erst nach einigen Monaten zornigen Schweigens entschliesst er sich seine Befehle zu erteilen: « die Kruste zu Boden werfen, und so grundieren, um al fresco malen zu können... ein schräges hölzernes Gerüst aus gut gewählten und geformten Ziegelsteinen bauen, welches von der Höhe eine halbe Armeslänge herabreichen sollte, damit werder Staub noch Schmutz sich festsetzen könne ». Und wer auch immer Erklärungen von ihm verlangt über dieses Zerstören und Erneuern, dem schleudert er das harte Wort entgegen: « Nur in Fresko will ich es ausführen; das Kolorieren mit Oel ist Sache des Weibes und einer so bequemen und faulen Person wie Fra Sebastiano ». Der Frate, zunächst in stillschweigendem Einverständnis Werkzeug eines höheren Willens, dann alberner Befürworter einer verhassten Technik, wird nun der Sündenbock von Michelangelos Zorn. Vielleicht gerade, weil ein Breve vom 1. September 1535 seine « Vortrefflichkeit in den drei Künsten der Malerei, der Bildhauerei und der Architektur » rühmt, die Meisterwerke preist, mit denen er sein Jahrhundert erläutert hat, den höchsten Genius, den er repräsentiert — so hoch und unvergleichbar wie der der Künstler der Antike. Die Lobsprüche des päpstlichen Latein, die 1200 Taler pro Jahr die ihm lebenslänglich zugesichert sind, die Einkünfte aus dem Brückengeld für den Uebergang über den Po bei Piacenza, die Ernennung zum Vertrauten, zum Architekten, Maler und Bildhauer des Papstes, können niemals seinen zerstörten Geschöpfen Leben wieder geben, können niemals die verstümmelte Harmonie seines grössten Werkes wieder herstellen.

Aus dem Verzeichnis des geheimen Staatsschatzamtes Pauls III. (das von Dorez veröffentlicht worden ist) geht hervor, dass das Werk der Arbeiter betreffs der Zerstörung des alten und der Herstellung des neuen Mörtelverputzes, sich über drei Monate hinauszieht. Die Wand wird erst am 10. April 1536 fertig und das Gerüst nicht viel später, wenn wir mit völliger Sicherheit den Beginn der Fresko-Malerei zwischen dem 10. April und dem darauf folgenden 18. Mai festlegen können. Endlich kann Michelangelo auf das Gerüst steigen und den Pinsel ergreifen. Mit 65 Jahren und einsam, — allein erfüllt von Eifersucht, wie dies seine Gewohnheit ist bei all der Hinterlist seiner Umgebung. Am 8. Oktober 1538 trägt das erwähnte Verzeichnis die Notiz « von einem Taler für eine Leiter und ein Schloss für das Getäfel, wo Michelangelo malt ». Paul III., der in seiner Ungeduld weniger dringlich als Julius II. ist, steigt zu ihm nur zwei, drei Male innerhalb von fünfundeinhalb Jahren hinauf, und trotz der unangenehmen Erinnerungen des vorangegangenen Jahres wird er mit Wohlwollen aufgenommen. Eines Tages begleitet ihn der Zeremonienmeister Biagio da Cesena: der abgeschmackte und stumpfsinnige moralisierende Kritiker, den Buonarroti in seiner Beleidigung im Minos dargestellt haben soll, und welcher vorzubringen sich erkühnt, dass « die heiligen Schlüssel nichts in einem Inferno zu suchen haben, wo es keine Erlösung gibt ». An einem andern, nicht genau angegebenen Tage wird ein Fall vom Gerüst verzeichnet, der sehr gefährlich hätte sein können. Der Künstler hinkt übel, und Schmerz und Wut entfremden ihn so sehr sich selbst, dass er, zu Hause verrammelt, alle Besucher zum Teufel jagt und sogar verweigert sich pflegen zu lassen. Seinem Freunde, dem Arzte Baccio Rontini, gelingt es, ihm eine Verordnung aufzuzwingen, indem er durchs Fenster in sein Haus kommt. In der zweiten Hälfte des September 1537 glättet aber ein unerwartetes Schreiben ihm für kurze Zeit die ewig gefurchte Stirn. Es ist jener Messer von Aretino, der ihm aus Venedig schreibt und der in seiner gleich einer Schweinsblase angeschwollenen Prosa vorgibt ihn zu « lehren » — nicht mehr und nicht weniger — wie man ein Jüngstes Gericht » anständig malt »: voll von Sonnen, Monden und sterbenden Sternen, von « Nature esterrefatte e decripite », von « Tempi asciutii e tremanti », von Leben und Tod, von Hoffnungen und Verzweiflungen und so weiter bis zum Richter, dessen Zorn in das elementare « Machwerk » stösst...

In der Antwort, die Michelangelo dem unheilvollen Narren sandte, wollen manche die Würze einer beissenden Ironie entdecken. Dieser Eindruck erscheint uns unzutreffend. Nicht weniger als die Päpste und Fürsten fürchtet auch Michelangelo die schlangenhafte Zunge dieses Schurken grossen Formates, und sein kluges Antwortschreiben ist bei genauer Betrachtung nichts anderes als ein höfliches, umständliches « Danke » für einen zu spät gekommenen Rat für ein nunmehr in der Ausführung zu weit vorgeschrittenes Werk.

Nachdem im Mai 1536 die lange Zeitspanne des Wartens, der Zweifel, der Erörterungen, der im Juli 1533 mit dem Briefe Sebastianos del Piombo eröffneten Verhandlungen ein Ende hat, findet die wirkliche Arbeitszeit ihren Abschluss genau am 31. Oktober 1541, am neunundzwanzigsten Geburtstag der Enthüllung des Gewölbes. Fünf Jahre und fünf Monate sind verstrichen — in alleinigem Umgang mit dem eigenen « Ich », das beim Malen die Besessenheit von den eigenen Schrecken auf die unsterblich gewordene Wand projiziert hat.

Dann die Berichte über das Erstaunen, die Begeisterung, die Kritik... und die Schmähworte. Dass Vasari geradezu erschlagen bleibt vor Bewunderung vor diesem wunderbaren und grossen Werk, dass Condivi wie verzückt die göttliche

Komposition des Meisters und Freundes beschreibt, ist nichts Ueberraschendes. Aber beide erscheinen geradezu bezaubert vor allem wegen der unübertrefflichen und wirklich erstaunlichen Vollkommenheit einer Technik, für die die Darstellung des menschlichen Körpers keine Geheimnisse mehr bietet. Diese unglaubliche Vielfältigkeit und Leichtigkeit in der Wiedergabe von Haltung und Ausdruck und in der unfehlbar sicheren und meisterhaften Gestaltung der letzten Dinge in einer bisher ungedachten kühnen Weise treffen ihre Phantasie gleich dem höchsten Sieg eines Genius, dem Intuition, Beobachtung und Studium das letzte Thule in der Kunst der Malerei enthüllt haben, ausserhalb dessen es keine weiteren Möglichkeiten mehr geben kann. Danach gibt es nur noch die fatale Erscheinung des Manierismus für die italienische Kunst — jene dumme, stumpfsinnige Nachahmung, welche die formalen und technischen Erscheinungsformen mit der lebendigen Substanz verwechselt hat und sich im Grunde in der grösstmöglichen Verneinung all dessen vollendet, was die Kunst Michelangelos an Wesenhaftestem und Innerlichstem birgt, an so einzigartig Persönlichem, dass sogar die Möglichkeit geistigen Erbes ausgeschlossen wird.

In dem Beifall jubelnden Chor haben nur vereinzelte Stimmen die Kühnheit zu lamentieren: sie sind so eifrig in ihrer puritanischen Beharrlichkeit und ihrer geringen Anpassungsfähigkeit, dass sie an höchster Stelle gewisse, bisher ungewohnte Zweifel erwecken. Biagio von Cesena hatte sich noch damit begnügt das neue Fresko als « Malerei für Oefen und Gasthäuser » zu bezeichnen. Ein Florentiner geht im Jahre 1549 noch weiter und sagt klipp und klar, dass es « Schweinereien » seien. Der Aretiner, der infolge besonderer Umstände aus einem Teufel ein Mönch wird, erklärt mit der frechen Unverschämtheit, die nun einmal sein Stil ist, — urbi et orbi —, « dass jene Malerei Michelangelo wegen der geringen Achtung natürlicher Scham unter die Lutheraner einreihen könnte » und dass es einfach unmöglich sei diese « schamlosen Wunder » zu dulden. Es ist offenbar Schurkenart den Künstler die Antwort auf jenen bekannten Brief aus Venedig teuer bezahlen zu lassen. Wie dem auch sei: ob die gewollt « einäugige » Kritik ehrenhaften Absichten oder Berechnungen verdächtiger Natur entsprang, so viel steht fest, dass sie sich nicht an den künstlerischen Wert hält, sondern ausschliesslich an ein ethisches oder vermeintlich Anstoss erregendes Motiv. Welche Unkenntnis, welch mikrozephales Unverständnis für den tiefen und rein religiösen Genius Michelangelos gehört dazu, um es dahin kommen zu lassen, dass ausgerechnet der Aretiner bei Paul IV. gewonnenes Spiel haben soll: « Sagt Seiner Heiligkeit, dass es nur eine kleine Angelegenheit ist, in die bald und leicht Ordnung gebracht werden kann. Möge er daran denken die Welt in Ordnung zu bringen; ein Gemälde zu reformieren kostet nicht übermässig viel ». Und wir sehen ihn wieder, wie er stumm und gleichmütig bleibt in den Jahren 1559/60 bei der ersten «Verbesserung » durch Daniele da Volterra. Dessen Betrachtung des Todes hebt ihn noch empor in jene Sphäre hohen Mystizismus, in der er, selbst die leidenschaftliche Liebe zur Kunst überwindend, keine anderen Erregungen kennt als die, welche seine Begegnung mit Gott betreffen. Aber Daniele da Volterra hat andere Nachfolger: unter Pius V: Girolamo da Fano; unter Clemens XIII: Stefano Pozzi. Und man muss es der römischen Akademie von San Luca verdanken, wenn Clemens XIII. im Jahre 1596 darauf verzichtet das beanstandete Meisterwerk geradezu zu beseitigen, und den von der Vorsehung bestimmten Umständen verdankt man es, wenn Lorenzo Sabbatini es nicht unter Gregor ersetzen lässt durch irgend eine mechanisierende und saubere Akademikerarbeit. Es wäre aber unangebracht sich in einer kunsthistorischen Betrachtung bei den gewiss vorübergehenden Motiven, die

ihn bestimmten aufzuhalten, bei jenen Projekten, die eine radikale Unterjochung bedeutet hätten, bei jenen mehr oder weniger gelinde mildernden Kompromissen. Jedoch die ununterdrückbare Stimme des Volkes bleibt bestehen, welche in ihrem natürlich kritischen Verstand anhub zu lachen und noch lacht hinter dem Rücken der Schmäher.

An Hand der kurzen Notizen der Chronik und der Geschichte, mit deren Hilfe wir summarisch die Vorgeschichte des grossen michelangelesken Werkes rekonstruiert haben, hat sich der Leser davon überzeugen könen, dass das Jüngste Gericht, an das der Künstler niemals gedacht, ehe ihm nicht Clemens VII. und Paul III. ausdrücklich den Auftrag dafür gegeben hatten, sich unter Rücksichtnahme auf die verschiedenen zerstörten Fresken ohne Gewalt in die gesamte Harmonie der Sixtina hätte einreihen können. Heute ist jene Harmonie verstümmelt, und der einzige Beweggrund, der das gerechtfertigte Bedauern abzuschwächen vermag, ist die Macht des Meisterwerkes selbst, die so allgegenwärtig ist. Und dies gerade da, wo jene verschwundenen nichts anderes sind als eine blasse Erinnerung, unbestimmt festgelegt für die Nachfahren in der Skizze von Windsor Castle und im Stich von Raimondi, ausgeführt, als die Lünetten bereits gemalt waren.

Die Natur Michelangelos ist nicht von dem Schlag, dass sie die grossartigen Gesichte von Tod und Ewigkeit in mystischer Süsse malerisch wie seine Vorgänger hätte gestalten können. Die « terribilità », mit der schon die Zeitgenossen eine Art Definition seines künstlerischen Temperamentes gaben, ist der dramatische Reflex einer vom Lebensschreck gepackten Seele. Jener Schreck, von so weittragender Bedeutung, was die Konzeption, die allgemeine Seinsverfassung und die Ausdrucksmittel anbelangt, erscheint uns als allbeherrschendes Kriterium. Daran ändert auch nichts das viel erörterte Problem der Inspirationsquellen. Als erste von diesen gilt die Bibel. Hesekiel mit seiner blendenden Vision (Kap. XXXVII), mit jenem endlosen Gefilde der dürren Gebeine Israels; das Evangelium mit der göttlichen Grossartigkeit seiner umfassenden Aspekte; die Apokalypse in ihrer erschreckenden Gesamtheit, mit ihrem Posaunengetöse und dem schliesslich enthüllten Geheimnis des grossen Buches. Ferner Dante mit seiner traurigen Wanderung, seinem stygischen Führer und seinem Höllengericht. Dann die Liturgie mit dem unsterblichen, bewegten Lyrismus des « Dies irae »; und schliesslich die ikonographische Ueberlieferung mit der Grossartigkeit der alten Meisterwerke, z. B. Giotto, Fra Angelico, Signorelli.

Solchen Quellen unterlegt man nur allzu oft, dass die eine oder andere von ihnen die einzige sei, oder zumindest die hauptsächliche, die Michelangelo gewissenhaft zum Ausgangspunkt genommen habe. Nichts mag leichter sein als derartige elegante kritisch literarische Uebungen zu vollbringen, damit die Augen sich schliessen können vor der strahlenden Klarheit des schöpferischen Genius — Schöpfer weil Genie — wie vor dem Inhalt selbst der sogenannten Quellen. Denn in Wirklichkeit sind es nicht « Quellen », sondern einfach eine mehr oder weniger reiche Reihe von Stichworten, welche die souveräne Freiheit des Schaffenden einer grundsätzlich umformenden Neuausarbeitung unterzieht. Die Wiederauferstehenden Ezechiels bleiben eine anonyme Menge in der Weite des Symbols, das sie darstellen, während die Wesen Michelangelos alle, jedes für sich, in das Schlussdrama verwickelt sind. Das Evangelium — wer wüsste dies nicht? — bietet vom letzten Tag *zwei* Augenblicke, welche in der Einheit der Szene klar voneinander geschieden sind. Jene Augenblicke da die Gesegneten Mitleid mit dem Menschensohne hatten, dem Pilger, dem hungrigen, durstigen Sträfling, übergeht Michelangelo. Die Apokalypse bevölkert ihre unermessliche Schreckensbühne

mit nicht wenigen unermesslich dunklen Symbolen; Michelangelo, der es nicht nötig hat seinen eigenen Schrecken von der Apokalypse zu nähren, meidet die Symbole. Hat er doch den ununterdrückbaren Instinkt für die tatsächlichen Erscheinungen. Dante, ein Logiker, ein Theologe, ein Dichter, ein Parteimensch braucht zur lebendigen Gestaltung seiner Gesichte ebenfalls Selige und Verdammte, die auch im Jenseits die noch überlebende Flamme derselben menschlichen Leidenschaften in der Brust bewahren. Bei Michelangelo ist es keineswgs so. Seine tausend Gesichter können nichts anders als zittern, erschrecken oder verzweifeln, gebannt allein durch die Vision des eigenen Schicksals, welche sich in der angsterfüllten Gebärde des Richters wiederspiegelt. Der « Dies irae », der Dichtung Dantes, der acht Strophen zittert, zwölf weitere weint, sich die Brust schlägt, sich demütigt, betet, fleht, anruft, in Asche zu Boden geworfen: Michelangelo hingegen scheint zu beten vergessen zu haben, und um darzulegen, dass seine Vision vollkommen unabhängig gewesen ist vom Geiste und vom Buchstaben der wunderbaren mittelalterlichen Folge, dies zu beweisen würde die derbe realistische Anwesenheit der sieben Hauptlaster, die von dem rächenden Stoss der Engel in den Abgrund gestürzt werden, genügen. Und was die «ikonographische Tradition» anbelangt, in der er schon mit so vielen gebrochen hat, wie könnte er zögern eine mehr zu zerstören? Sein Dämon, der ihn zur dramatischen Bewegung treibt, duldet nicht die ruhigen und starren Architekturgebilde, die die einzelnen Zonen der Engel, Apostel, der Seligen, der Auserwählten, des Auferstehenden, der Verdammten voneinander trennen. Die Tyrannei seines zügellosen Schreckens verbietet ihm grundsätzlich jegliche Vision von blühenden paradiesischen Gärten, die erfüllt sind von Engelreigen und mystischen Umarmungen in der strahlenden Heiterkeit des Himmels und der Erde. Nie würde sein nackter, trockener, reiner Realismus zögern die bilderreichen Qualen, die den Verdammten von dem rasenden Zorn der Dämonen auferlegt worden sind, auszumalen. Allein Signorelli interessiert ihn wegen seines starken Verständnisses für das menschliche Drama und der plastischen Gestaltung desselben. Und es wieder aufgenommen zu haben — selbstverständlich auf seine Art, unter Betonung der wütenden Gewalt — das Thema Signorellis vom schwarzen geflügelten Engel mit der apokalyptischen Sünderin auf dem Rücken, bedeutet höchstes Lob der gewaltigen Kunst des Cortonesen. Nein, die Funktion dieser Quellen beschränkt sich hauptsächlich auf einige wenige Anregungen oder allgemeine Angaben. Seine allbeherrschende Ursprünglichkeit zu nähren, dafür spenden diese Quellen nur einige wenige Tropfen, die dazu bestimmt sind sich in dem glühenden Schmelztiegel des schöpferischen Genius zu zerstäuben. Von den zahlreichen Motiven, die von aussen an ihn gelangen, können nur solche sich restlos mit *seinem* Grundmotiv, das beherrschend und wirkend die Tiefen seiner Seele besitzt, vermählen, welche ihrer inneren Natur nach ihr wirklich entsprechen. Denn sein Gesetz ist unterzuordnen und nicht sich unterzuordnen.

Und tatsächlich, die kritische Besorgnis um die Quellen scheint sich wunderbar zu lösen und zu verschwinden, wenn man den Blick wieder auf die beherrschende "erschreckende Schönheit" des Fresko wirft. Da sind — über dem Papstaltar — versammelt von allen vier Winden, die himmlischen und irdischen Massen der Entblössten. Die klare Architektur, die am Gewölbe Raum schuf, um die göttlichen Geschöpfe der biblischen Historien anzuordnen, nützt hier nicht mehr. Auch sie ist zusammengestürzt wie ein unnützes Etwas in der Katastrophe eines Universums, das dem letzten läuternden Brand bestimmt ist. Entblösst von ablenkenden Ruhepunkten, innerlich gepackt und unterjocht durch die Gewalt der ersten Vision, empfindet das Auge ein seltsames Unbehagen, wie von einer riesenhaften Zerstö-

rung. Wo gibt es ein Verweilen, ein Atmen in diesem Gewimmel, in diesem enormen Ameisenhaufen von Fleisch, das kriecht, kniet, sich erhebt, losschnellt, emporfliegt, sich zusammen drängt, sich häuft, sich stösst, kämpft, kopfüber stürzt, und schliesslich ermattet und zusammenfällt, während Posaunenschall, Schreie von Menschen, Geheul von Verdammten und Dämonen Himmel und Erde erschüttern, und die Farben der Bühne verrückt werden: vom Rostrot des Bodens bis zur unheilvollen Röte der Flammen, von der schwarzblauen Färbung des Sumpfes zum schwefelfarbenen Abglanz der Luft, von den mystischen Tiefen der Ueberirdischen zum milden Glanz der Wolken und dem Schein des göttlichen Mondhofes. Beim ersten Blick will es scheinen, als ob eine Titanenhand walte, um die Trümmer einer Welt auszustreuen und in den endlosen Raum hineinzuschleudern und sie dort mit einer an Bewegung unersättlichen Wut, mit einer epischen Wollust an Kraft und Gewalttätigkeit zu mischen. Dies ist das Weltengericht?.. dies Michelangelo?... Ja, gerade dies: ein staunenerregendes Chaos, welches, nachdem es euch blitzgleich von der Erde zum Himmel und vom Himmel zu den Tiefen geschleudert hat, euch plötzlich anhält und sagt: schau mich besser an! Und alsdann beginnt das Auge wahrzunehmen, dass unterhalb des grossen Kreuzes und der Säule im blendenden Glanz des obersten Himmels Christus der Weltenrichter im Zentrum einer massiven Säulenhalle von Körpern steht, welche bis zum Saum seines Lichtes von der himmelblauen, unerschöpflichen Weite herbeiströmen; und während die Erde rechts von diesem dichten Halbkreis wiegende Wellen der Auferstandenen emporhebt, stösst sie links andere zu tiefen, schon von Gefallenen wimmelnden Gegenden hinab. Zwischen diesen und den Auferstehenden ist der rote Schlund einer grossen Höhle; zwischen der emporsteigenden und der herabstürzenden Menschheit ist das Kreisrund der flötenden Engel. An Stelle eines allbekannten und grossartig ausgeglichenen Spiels sehniger und mächtiger Gliederungen hat hier eine Architektur, die einzigartig ist, ihr elementares, jedoch nicht weniger mächtiges, eigenwilliges Spiel gesetzt; eine Spiel aus ganzen Massen von frei im fliessenden Raum einander gegenüber gestellten Gestalten, und einander gegenüber gestellt, nicht nur als Masse gegen Masse, sondern auch als Bewegung gegen Bewegung: das endlose Zusammenströmen der Engel und der seligen Menschheit gegen die einzige Standfestingkeit des Richters; das Aufsteigen der einen gegen das Herabsinken der anderen, das Wiedervorspriessen in der Vertikalen der Auferstehenden gegen das Ermatten der Verlorenen in der Horizontalrichtung. Das Chaos der ersten Vision endigt mit einer Auflösung in eine umso kostbare und bewundernswertere Ordnung, als sie von der unermüdlichen Kraft des Geistes — von der Macht der Phantasie getragen — vollendet wird.

Denn ehe die Sensibilität des gläubigen Michelangelo von Grund auf erschüttert, ehe die Seele durch das nahe Bevorstehen eines auch persönlichen Schicksals aufgewühlt werden sollte, hat das Jüngste Gericht im Denken und Glauben des Künstlers ein Moment reinster Logizität bedeutet. Wie für jeden Christen, der das Wesen des Dogma kennt, und darüber sinnt, bedeutet das Jüngste Gericht für ihn, Michelangelo, die unvermeidliche Forderung einer öffentlichen, feierlichen, universalen Wiedergutmachung aller Ungerechtigkeiten, aller Vergehen, aller individuellen und sozialen, öffentlichen und privaten, einzeln und gemeinsam begangenen Untreue der sündigen Menschheit. Und deshalb, wenn es wahr ist, dass ohne dieses vielfältige Uebel jenes Gericht keine Seinsberechtigung hat, so folgt daraus, dass sein wesenhaftes, höchstes, charakteristisches Moment nicht jenes tröstende sein wird — die zarte Einladung der Gesegneten —, sondern jenes sühnende und rächende der unerbittlichen Verdammnis. Dies ist der Ausgangspunkt einer rigoros

konstruierten Auffassung, gleich einem Lehrsatz, von dem aus jede Darlegung sich von selbst ergibt, in einer endlosen Vision für die Phantasie und einer ungeheueren Erregung für die Empfindung. Jenes menschliche Uebel, welches die Idee des Jüngsten Gerichtes beherrscht, was ist es anderes als dasjenige, das Christus dem Nikodemus als die unmittelbare Verdammnis in sich schliessend enthüllt? In seiner universalen Feierlichkeit wird das Jüngste Gericht die Todsünde « nicht an den Namen des alleinigen Sohnes Gottes geglaubt zu haben », an den Erlöser vom Uebel, der durch sein Blut und seinen Tod am Kreuze Befreier gewesen ist, niederschmettern. Dieser erhabene Gedanke bestimmt Michelangelo die beherrschende Gegenwart der Heiligen, der Leidenswerkzeuge, die im Lichte erstrahlen ohne selber Rettung zu bringen, herbeizaubern. Erst wenn das Zeichen des Menschensohnes in den Wolken des Himmels erscheint, wird er hinabsteigen nahe zum Richter, um die Heiligen um ihm herum zu versammeln. Hier, zu seiner Rechten, der Glaube derjenigen, welche im Schatten des Alten Testamentes die gekommene Erlösung erwartet haben; dort, zur Linken, der Glaube derjenigen, welche « IHN » im Lichte des Neuen Testamentes als Gesandten des Vaters erkannt haben und ihm folgten, indem sie ihm nachzustreben suchten. Die endlose Wolke der Zeugen festigt sich durch den Glauben an Den, der heute nicht zu richten kommt, es sei denn die Untreue der Verstossenen.

Bei der allgemein Gestaltung des Dramas hat Michelangelo bereits den « Chor » der letzten Tragödie zusammengebracht: dort oben, um den Richter herum, die Engel, die die Krone seiner Getreuen tragen, weiter unten die vom Evangelium und der Apokalypse inspirierten flötenden Engel, zusammen mit denjenigen, welche das leicht wiegende Lebensbuch und denjenigen, die zitternd das schwer wiegende Buch des Todes emporheben. Bleiben noch die Darsteller des Dramas, getrennt in die drei Momente der Auferstehung, des Hoffens in das Reich und der Verdammnis. Was macht der Künstler aus dieser noch formlosen glühenden Masse? Unserer Ansicht nach ist dies genau der Punkt, an dem die Phantasie Michelangelos mit Gewalt eingreift in die hohe theologische Schönheit des Gedankens, um sie ganz einzutauchen in die Schrecken der eigenen Seele und um sie der Welt wiederzugeben als eine Schönheit der menschlich universalen religiösen Tragödie. Denn in der Tat, wenn das Uebel — *seine* Sünde —, die seinem Bewusstsein ganz gegenwärtig ist, ihn nicht zitternd von nun an zu Füssen des Ewigen Richters werfen würde, wenn dieser selbe Schrecken seinen Geist nicht umwälzen würde fast bis zur Ueberwältigung der strahlenden Motive der christlichen Hoffnung, so könnte er nicht die Tragödie des Universums mit der eigenen zusammenfallen lassen, würde er nicht « durch tausend Gesichte hindurch sein eigenes sehen », im Glauben daran, dass das Gericht die schreckliche Dichtung der tiefsten, weitesten und unerzwingbaren ». spirituellen Angst » sei, die das Menschenherz kennen kann. Und daher die Tragödie, so sehr verschieden in Bezug auf ihre Darsteller, so unterschiedlich in ihren Momenten, und doch so einheitlich durch die allbeherrschende, allgegenwärtige *Passion*. Mag sie dem glorreichen Chor angehören oder auch nicht, keine Kreatur der Phantasie wird sie dort einreihen können, wohin nicht Michelangelo sich selbst bestimmt, einmalig wie sein Schrecken, verschieden wie die Formen, in denen sich — Umständen und Beweggründen entsprechend — sein Schreck wiederspiegelt.

Nachdem diese schreckliche Unerbittlichkeit des Urteils einmal in Antlitz und Gebärde des Richters erkannt ist: was können die Engel anderes sein wenn nicht die ungestümen Sendboten einer Anklage, in welcher der materielle Beweis der unendlichen Liebe und der angebotenen Erlösung für den Sünder selbst zusam-

menfällt mit dem Körper seines Vergehens? Und was sind die flötenden Engel anderes, wenn nicht die Stimme selbst der Elemente, der Zeit, des Raums —, so erfüllt von Verbrechen, dass sie nicht mehr ihr Blasen, das die Rache ankündigen soll dämpfen können? Und weiter, was sind die büchertragenden Engel wenn nicht die ungeheure Traurigkeit des Himmels, die über eine Welt gebeugt sind, die unter so vielen Berufenen so wenige Auserwählte hat ernennen können? Und was ist schliesslich die unendliche Versammlung der Seligen, wenn nicht das Herz, das so menschliche Herz Michelangelos, das der gleichmütigen Festigkeit des theologischen Gedankens entzogen ist und überantwortet einer Empfindung, welche Staunen, Zittern, Angst, Bewunderung, Mitleid, Betäubung beugen wie unter dem Stoss einer unerhörten Gewalttätigkeit, selbst im Himmel der absoluten Gewissheit?... Es ist dasselbe Verständnis für die Tragik des Menschen innerhalb eines theologischen Schemas, mit welchem der Künstler jede der vier Scenen sieht, in denen sich das Schlussdrama erschöpft. Keiner seiner Auferstehenden kennt das Antlitz der Freude. In den noch im Schlafe befangenen Formen der Körper erwacht die Seele nur, um die Augenlider für die unvorhergesehene Angst des Zweifels zu öffnen. Einige lösen sich leicht vom Boden, um dorthin zu schweben, wohin die Natur ihrer Handlungen sie führt. Aber andere haben ein so langsames, so schweres, schmerzerfülltes Schweben an sich, dass, wenn sich nicht brüderlich helfende, mitleiderfüllte Hände zu ihnen ausstrecken würden, so würde das Gewicht des sündigen Fleisches sie noch lange auf Erden fesseln. Der schreckliche Zweifel, welcher in den Gestalten jegliche Freude an der Auferstehung tötet, führt in den Augenblick selbst der Erlösung noch Angst, Schrecken, Bittflehen, Staunen ein — welche man nicht anders verstehen kann als ein Sich-Verkörpern des Geistes Michelangelos in den Geschöpfen seines Genius. Er ist es, den die Erde noch aufhält in der treulosen Zone, wo der Geist, dem es niemals gelingt sich ganz von der dumpfen sterblichen Substanz zu befreien, in jedem Augenblick für sein zukünftiges Geschick fürchten muss. Er ist es, der, gequält von der schrecklichen Frage der Erlösung, die Augen erhebt zum Mitleid der Heiligen und sich bei ihrer Fürsprache wie ein Schiffbrüchiger an der Hand, die ihn in den Abgrund zieht, festklammert.

Hier sind die tragischen Früchte der sieben Todessünden; hier der schrekkliche Aufruhr der Höllenbarke, welche unter den erbarmungslos kalten Augen des Gewissens, das in dem dantesken Minos verkörpert ist, die ganze Verzweiflung der Bösewichte « in den ewigen Schmerz » entlädt. Nur dass jene sieben riesenhaften Körper nicht einfach eine Idee und ein Symbol verkörpern. Der hohe Realismus, der sie schafft, mischt sie nicht mit Engeln und Dämonen, es sei denn, um die ungeheure Tragödie des menschlichen Empfindens auszudrücken; mit der ganzen Gewalt des Lebens auf die höchste erblickte Glückseligkeit geworfen, jedoch grausamerweise vom Himmel angehalten, der ihn von oben zurückstösst, und vom Inferno, das von unten ihn in die Tiefe hinabzieht. Und es ist das Bewusstsein die Unendlichkeit des Guten verloren zu haben, die den bejammernswerten Schwarm der Barke in das Grenzenlose des Bösen versenkt. Das unmenschliche Geheul, das seitens dieser fletschenden, bestürzten, erschreckten, vernichteten, verzweifelten Masken wild — auf verschiedenste Weise — ausbricht, übersetzt mit einer an Wahrheit nie übertroffenen Heftigkeit die wahre Bestimmung der Verdammung: die ewige, verdiente Entziehung der beseligenden Vision Gottes. Die unheilvolle Flamme, die im Hintergrunde der infernalen Hölle erglüht, erwartet verfluchtes Fleisch, in dem bereits die Seele auf ihrem unauslöschbaren Scheiterhaufen brennt.

Und doch hat es einen berühmten Kritiker und Schriftsteller jenseits der Alpen gegeben, der dem Meisterwerke « eine Seele » abgesprochen hat! Vielleicht mit Recht!.. Vielleicht *soll* hier die Seele versunken und endgültig erstickt sein unter dieser Flut von herkulischen Torsen, von Stierhälsen, von zweiköpfigen Haarwülsten, von vergewaltigter Anatomie! Hat man nicht immer gesagt, dass es das Fleisch ist, welches den Geist tötet?... Aber wenn schon keine Seele vorhanden ist für diesen Kritiker, so doch die « brutale Gewalt », die sogar « einzigartig » ist: « die physische Kraft, in dem, was sie an Blindestem hat, noch mehr der Schreck dieser Kraft selbst ». Dann die Angst: « derbe, schreckliche Angst, welche kein sittliches Empfinden veredeln kann; Angst vor den Schlägen, wie die Hunde vor der Peitsche ». Die Auserwählten?... « Wilde Tiere, die die Werkzeuge der eigenen Marter zur Schau tragen ». Die Engel?... Figuren, welche « das Kreuz mit lächerlicher und wahnsinniger Gewalt tragen » oder schlecht erzogene Wesen, die sich erlauben Püffe auszuteilen. Die Auferstehenden, oder besser — wie es dem berühmten Autor erscheint — die Gestalten des Purgatoriums?... «Hohlköpfe». Und die Verdammten?... « Eine Herde von Schafen ». Und schliesslich die Gesamtatmosphäre des Werkes?... Jene « der Rache und des Hasses, so intensiv, dass man geradezu erstickt bleibt ». Und es ist gut, dass das Ganze « durch gewaltige und elementare Schöpferkraft gereinigt ist », andernfalls « wäre das Werk nicht erträglich ».

Armer Michelangelo! Wer sollte es glauben, dass du *fünfundeinhalb Jahre lang* deine Seele spazieren geschickt hast, um dich unterdessen damit zu vergnügen « Hohlköpfe zu schaffen und in das Jenseits zu befördern »... Die barmherzigen Seichtigkeiten der Schmähredner sind nichts im Vergleich zu dieser « sachlichen » Kritik, die auf die Seele selbst deines Meisterwerkes blasiert die dicke Decke eigenen Unverständnisses wirft. Aber du, der du dein Evangelium kennst, weisst, dass « für das verdorbene Auge der ganze Körper dunkel ist. » Deshalb haben in der Wirklichkeit deiner ungeheuern Mühe manche nichts entdecken können als die dumpfe und finstere Materie des Fleisches, verzerrt von dem Aufruhr der viehischen Gewalt. Es entging ihnen das Geheimnis, dass weit entfernt davon viehisch und primitiv zu sein, deine Kraft löwenhaftes Anzeichen deines Geistes war. Geist eines Gläubigen, der von der leidenschaftlichen Meditation über den jüngsten Tag, « seines » jüngsten Tages, die unsterblichen Phantasiegebilde seiner Angst, seines Schreckens, seiner Hoffnung, seiner Verzweiflung herleitete. Die Seele des Meisterwerkes?... Einfach der Glaube, tragisch erlebt von der Seele selbst des Michelangelo.

Kraft, Macht, Grösse, Schrecklichkeit, erstaunenerregender Besitz von Technik und Handwerk sagt man, wiederholt man um die Wette. Gut so. Bedeutet es ein « Sehen » des Meisterwerkes, so ist es noch nicht ein « Verstehen ». Man vergegenwärtige sich hingegen die Medicäergräber und das Juliusgrab und dann das Grab, in dem der Künstler schon seinen erschöpften Körper im Geiste ausstreckt; man lausche seiner zitternden Seele, denn « vollendet schon ist der Lauf meines Lebens... » (« giunto è già il corso della vita mia — con tempestoso mar per fargli barca — al comun porto ov'a render si varca — Conto e ragion d'ogni opera trista e pia »)... Man schaue sie sich an, betroffen von der Ungewissheit seiner eigenen Zukunft: das Weltengericht ist dann nicht mehr das dunkle Rätsel, das vergeblich angespornt wird, sich in den verworrensten und unnatürlichsten Auslegungen zu enthüllen, sondern ist das furchtbare Licht der göttlichen Gerechtigkeit, die wie ein Blitz aufleuchtet im Geiste und in der Kunst eines Genius.

M. FLUGI D'ASPERMONT

VERZEICHNIS DER BILDER

I

DER JUENGSTE TAG

Der Pilger, dem die Sixtina zun ersten Male die übermenschlichen Historien, welche auf der gewaltigen Oberfläche ihres Gewölbes und ihrer Wände erzählt sind, entfaltet, täte gut daran, den hastigen Blick seines Auges zu zähmen, um als Letztes für sein Erleben die *unmittelbare* Offenbarung dieses riesenhaften Bildes zu bewahren. Von der phantasievollen und ins Einzelne gehenden Poesie des quattrocentesken Streifens, welcher mit heiteren Wesen in zauberhaften Landschaften belebt ist, lasse man sich von Michelangelo emportragen zu den Anfängen des Universums, in die feierliche Atmosphäre der ersten Tage der Welt und des Menschen, in den Himmel einer Historie, welche das Wort des Propheten, die Eingebung der Sybillen, die mystische Hoheit der biblischen Symbole, der schmerzvolle Zauber der Erwartung bei den Vorfahren des Messias, die hinreissende Lyrik der nackten menschlichen Gestalten mit Schönheit, Kraft und Gedankenreichtum erfüllen. Erst nach diesem ersten Gedankenflug in eine Vergangenheit, die erfüllt ist von Prophezeiungen und voller Spannung auf das Ereignis des « Erwarteten », erst dann sei es dem unersättlichen Auge erlaubt das Zeitliche zu verlassen, um sich mit dem erhabenen Künstler an die Schwelle der Ewigkeit zu begeben. Der unmittelbare Kontrast wird ihn mit einer Gewalt erschüttern, die kein Wort, keine Erläuterung vollständig beschreiben könnten. Die wunderbare lebendige Architektur, innerhalb deren er den Ewigen erschaffen sieht und den Menschen fallen, und die Sündflut ausbrechen, die Propheten und Sybillen und die nackten Menschen sich niedersetzen, wird ihm die unaussprechliche Freude an einer titanischen Harmonie von Formen und Gedanken gegeben haben, welche von einer in der Gestaltung unvergleichlich sichern Hand im Gleichgewicht gehalten werden. Von diesem Gewölbe auf einmal herabsteigen zu dieser Wand und das unruhige erstaunliche Unbehagen einer Unordnung fühlen, die nicht weniger titanisch als jene Harmonie ist, wird für ihn Eins sein. Wie?... ist es derselbe Mensch, der, nachdem er dem Himmel und den Bewohnern seines Gewölbes seinen eigenen Willen aufgezwungen hat, der nun hier zwischen den abgrundreichen Tiefen zwischen der drohenden Gräue der Wolken, zwischen diesem schwefligen Blitzen ein derartig erschrekkendes Gemisch von Körpern zusammenballt?... Ja, derselbe! Und er wird ihn erkennen, nicht nur an dem wütenden Sich-Entfesseln des Dramas — ähnlich darin trotz der Verschiedenheiten der Sündflut —, nicht nur an dem Aufwand in der Gestaltung der nackten Körper, nicht nur an dem tragischen Ausdruck des Leidens, sondern wenn er gut sieht und nachdenkt, auch und zwar gerade an dem unzügelbaren Aufruhr von Lebenden und Toten, von Seligen und Verdammten, von Engeln und Dämonen, von unzähligen menschlichen Erscheinungsformen, denen das blitzgleiche Emporsteigen, das jähe Herabstürzen, das heftige Sich-Wenden nach dem Brennpunkt des verdammenden Richters jedes gleichförmige und ruhige Gleichgewicht verbieten. Und ist dies vielleicht nicht Michelangelo? Er hat das Gewölbe empfunden als ein harmonisches, geradezu zur Schau tragendes Zusammenfliessen von Tatsachen, Symbolen, Zeugnissen in Bezug auf das jahrhundertelang erwartete Ereignis; und der Raum hat sich von ihm ordnen lassen müssen; von ihm, der sich nach und nach in Moses, den Propheten, den Sybillen, in den Vorfahren Christi verkörpert hat.



II

HINWEG, IHR VERFLUCHTEN!

Die Figur Christi als Weltenrichter zu gestalten hat die Phantasie Michelangelos nie einen Augenblick gezögert. Von der ersten Skizze der Casa Buonarroti an bis zur endgültigen Gestaltung in der Sixtina konnten die Varianten niemals etwas Anderes sein als Umänderungen, Wiederaufarbeitungen von sekundärer Bedeutung, die den Sinn hatten mit einer immer mehr gesteigerten Weisheit die Grundidee, die bereits vollständig und vollendet in den wesentlichen Gegebenheiten des Ganzen war, zu betonen. Und dieser Gedanke entspringt spontan dem dem Genius Michelangelos konformen Instinkt für Energie, für Handlung, für Bewegung als der alleinigen Atmosphäre, in der das Leben und somit der Gedanke und die Affekte mit ihrer ganzen Ausdruckskraft sich entladen können. Deshalb unrethorischer kühner Bruch mit jeder Fessel der Ueberlieferung. Wie in der jüngsten Vision des Ewigen — projiziert in die Räume des Gewölbes — kann der Weltenrichter Michelangelos nicht die hierarchische Statik der feierlichen Pose kennen, das massvolle, ruhige Gleichgewicht ihn bis heute auf einen weichen Wolkenthron gesetzt hat, mehr als lebendes Symbol einer notwendigen und historich dramatischen Schlussfolgerung aus dem ethischen Leben der Menschheit, denn als Hauptdarsteller, von dessen Gebärde aus die Schlusstragödie der Welt ihren Ausgangspunkt nimmt und vollendet. Und gerade von solchem Geiste erfüllt hat Michelangelo seherisch nachgrübelnd noch einmal seine Bibel und vor allem das Evangelium gelesen. In den Abschnitten von Matthäus, Lukas, vom Apostel Judas, von Johannes von Patmos sind es vorwiegend die mit « terribilità » am meisten geladenen Worte, die er im Fluge ergreift. « ... er wird kommen... auf den Wolken... mit Kraft, Macht und Hoheit... wie ein blendender Blitz, der von einem Haupte zum andern in dem wolkigen Himmel zuckt... um die Schmähworte gegen die Gottlosen zu schleudern... um alle Stämme der Welt über sich selbst zum Weinen zu bringen... ». Und so hat er gesehen. Der wunderbare nackte Körper, der ohne eine Spur von Schwere sich aus dem Grabe schwang — in den berühmten Entwurfszeichnungen für die Auferstehung — er gestaltet ihn mit neuer aussergewöhnlicher Macht und nackt noch setzt er ihn auf die Wolken, damit die gesamte Menschheit in seinem Körper (eines jüngsten Adam) die unsterblichen tröstenden oder anklagenden Zeichen des für den Menschen vergossenen Blutes schauen kann. Aber so wie es die Heilige Schrift dem Künstler einflösst, fällt der ganze Akzent unversöhnlich auf die Anklage. Die Linke des Richters scheint noch zu zögern in der beruhigenden Gebärde, die das Erzittern der Auserwählten besänftigen soll; noch ist es nicht ganz vollendet, als der Körper sich auf die Füsse schnellt, göttlich in der Grossartigkeit der Macht und Majestät. Die feierliche Ruhe des ehernen Thrones wäre recht gewesen für Den, der die unaussprechliche Aufforderung des « Kommt oh Gesegnete » aussprach; aber für Denjenigen, der das « Geht hinweg, Verfluchte » donnerte, bedeutet die souveräne Energie jenes gewaltigen Ausbruchs eine innerliche Notwendigkeit des in seiner höchsten unanfechtbaren Gerechtigkeit beleidigten und unerbittlichen Gottes. Und die Rechte erhebt sich blitzesgleich in die leuchtenden Lüfte, um die Verdammung hineinzuschleudern, um zurückzustossen, zu erschrecken, zu vernichten.



III

DER GERECHTE RICHTER

An einem nunmehr fernen Tag, als Michelangelo die vom Kruzifix noch warmen Glieder auf den Schoss der Mutter legte, hatte der Künsler schon jenes Antlitz gesehen, dem der Tod die schmerzenden Augenlider schloss. Und zu jenem Antlitz wird er später wieder zurükkehren in den dramatischen Kreuzabnahmen, die der leidenschafterfüllte Meissel — eher als den Auftragerteilenden — seiner eigenen Liebe und seinem christlichen Glauben darbieten wird. Jedoch heute soll dieses Bild nicht die Todesverlassenheit ausströmen, sondern die Majestät des Richtenden, die in einem Augenblick ewiger Verdammnis festgelegt ist. Und er erinnert sich, nicht die Pietà des toten Christus gemeisselt zu haben, sondern in dem Tondo der Heiligen Familie seine Kindheit gemalt zu haben, die schon schwer und gedankenvoll ist im Kreise der bildhauerischen Schönheit der Mutter und des weisshaarigen Vaters. Jenes Kind wird hier wieder erstehen, in dem Glorienschein des Lichtes, welches der letzte Tag der Welt um die Macht des Richters ausströmen wird. Dieselbe Stirn, hoch, rein, leuchtend in ihrer betonten Wölbung; derselbe Schnitt der gewaltigen Augen unter der breiten Augenbrauenlinie: Aber das gelockte Haar hat bereits den kalten Todesschweiss und das unter der Dornenkrone warm spritzende Blut gefühlt, und die Locken von ehedem, wie verbrannt vom Leben und Schmerz, haben sich in eine flammende Welle umgewandelt, welche um die geistige Weite der Stirn und die gespannte Kraft des Halses zittert. Ein anderer hätte vielleicht die Schatten in der Augenhöhle verdichtet, um das rächende Blitzen des Auges noch mehr hervorzuheben: ein wenig wie im Antlitz des Allmächtigen, der dort oben im Gewölbe zwischen der strahlenden Sonne und dem Mond schwebt. Hier jedoch wird der Akzent nicht auf die Allmacht sondern auf die Gerechtigkeit gelegt. Und die Gerechtigkeit des Menschensohnes, die Gerechtigkeit Gottes ist rein: von einer Reinheit, die der olympische Gott nie gekannt hat, auch nicht in den feierlichsten Werken der attischen Bildhauerkunst. In der kritisch beschreibenden Literatur ist es ein Gemeinplatz geworden dieses hier als das typische Antlitz des erzürnten Gottes zu bezeichnen. Aber auch dieser ist, gleich vielen anderen Gemeinplätzen, irrig oder zumindest ungenau. Michelangelo hat keinem Zorn gestattet die Züge seines richtenden Gottes zu verzerren. Es ist nicht Zorn, nicht aufrührerischer Hass, nicht Wollust an der Erteilung des Bösen an den, der gesündigt hat: Gott kennt die leidenschaftliche Erregung, die die menschliche Gerechtigkeit stören kann, nicht. In diesem unbärtigen Antlitz — das zu Unrecht als eine Verletzung eines ehrwürdigen ikonographischen Gesetzes kritisiert worden ist, zu Unrecht nämlich, weil die gewollte Unterlassung Symbol ewiger Jugend sein will — hat Michelangelo vor der höchsten Gerechtigkeit die theologisch tiefste und wesenhafteste Seite darstellen wollen: die Unerbittlichkeit. Und darum bändigt hier seine hohe Kunst jeden Muskel in seiner erschreckenden Ruhe. Indem er über jedes Zeichen nachdenkt, gestaltet seine Hand eine Majestät, dem ein Wollen ohne Rückkehr die Lippen versiegelt. Das « Hinweg Verdammte » braucht ihnen keine Haltung wie zu einem artikulierten Schrei zu geben. Der Vision des Künstlers genügt es in jenem göttlichen Antlitz jede Langmut, jedes Erbarmen zu loeschen. Die zu Grunde gehende Welt der Verdammten fühlt den unbezwingbaren ewigen Tod der Hoffnung.



IV

DIE MUTTER

Die Masslosigkeit gewisser Kunstkritik auf literarisch- doktrinärem Gebiet unterlässt es manchmal nicht, unerwartet eine willkommene Belustigung hervorzurufen. So ist es uns z. B. nie ohne ein Lächeln gelungen einen an Alighieri mit eisernen Ketten geschmiedeten Michelangelo zu sehen, den der gelehrte Kunstgriff des Kritikers — sobald der Genius Buonarroti den Pinsel für die Sixtina in die Hand nimmt — nolens volens zwingt, von jenem « angeret » zu sein. Und noch weniger, einen Michelangelo zu sehen, der aus gewissen Skrupeln heraus, im Hinblick auf Gnade und Rechtfertigung, ein Auge auf das Luthertum wirft als alleinige und ausschliessliche Errettung von der Sünde. Dieser letzte Hinweis hat seine besondere Seinsberechtigung, die sich auf die einfache Beobachtung stützt, dass das michelangeleske Meisterwerk nicht nur ein Wunderwerk der Kunst sondern auch ein Manifest und ein greifbares Dokument der katholischen Orthodoxie ist. Während das ungeheure Jubelrufen der Wiederauferstehenden zu Christus emporsteig,t während dieselben Seligen an der unüberschreitbaren Grenze des göttlichen Lichtes stehen bleiben, presst sie, die Mutter allein, sich an die Seite des Sohnes, stumm, mit gebeugtem Antlizt. Gebeugt im Hinblick auf den himmlischen Aufstieg der ruhmreichen Gestalten?... Vielleicht; vielleicht jedoch mehr im Hinblick auf jenes Kreuz, das der gute Schächer neben ihr mit herkulischer Kraft trägt. Jenes Antlitz, in der Tat, das nichts von dem angsterfüllten Erstaunen wiederzuspiegeln scheint, von der Erschütterung und dem hereinbrechenden Leid für alle Gestalten der höchsten Tragödie, lässt über die halbgeschlossenen Augenlider wie auch über die schmerzvolle Geschlossenheit der Lippen die verschleierte Traurigkeit von Erinnerungen gleiten, welche durch die nahe Gegenwart des Kreuzes unmittelbar wieder aufleben: das Kreuz des sterbenden Sohnes und den bittflehenden Schrei desjenigen, der an Ihn glaubte und die erste Aufforderung ins Paradies bekam. Einen Augenblick zuvor haben ihre Augen noch die schreckliche Vision der in den ewigen Abgrund stürzenden Verdammten gehabt und mit ihr die Gewissheit, dass ihre Allmacht als Fürsprecherin niemanden mehr haben wird, für den sie sich einsetzen kann. Und um nicht sehen zu müssen, hat sie den Blick abgelenkt, hat den Schleier ihres unedlichen Mitleides über ihr Antlitz gezogen. Aber nun hat sie ihn wieder entfernt, und sie schaut, erinnert sich und grübelt. Jenes Kreuz — Schwester jenes anderen, göttlichen — ist für sie das Symbol jeglichen Erlösungswerkes, der Gnade und des Ruhmes. Wenige Züge: eine Haltung, eine Gebärde, ein Blick — erfüllt von einer Wahrheit, welche nicht nur Gefühl ist, sondern auch werktätige Lehre — eine Lehre, welche von der unvergleichlichen Kunst zum Leben erweckt wurde. Sie ist allein mit Christus dem Richter, denn — wie Er und für Ihn — ist sie makellose Reinheit, Unschuld ohne Fehl. Sie ist gebunden an den Sohn durch ihre erhabene Mutterschaft und durch ihr Erlösungswerk. Sie ist Ihm nah in der zitternden Gebärde der Mutter, der das Bewusstsein einer barmherzigen nunmehr erfüllten Aufgabe es nicht gelingen lässt den mütterlichen Instinkt von einem Mitleid zu lösen, welches unfähig ist den Anblick der gerechten Qual der Verdammten auszuhalten. Wer anders, wenn nicht ein Katholik, hätte in der religiösen Kunst die unendliche Zartheit dieser wunderbaren Eingebungen fühlen können?



V

DER UMKREIS DES URVATERS

Beim Anblick dieser herkulischen Gestalten, die die blitzesgleiche Gebärde des Richters mit unwiderstehlicher Kraft gegen das ideelle Zentrum der ungeheuren Szene zieht, entsteht ein plötzliches Bedauern: nämlich nur selten jenen wunderbaren Geschöpfen, welche den Himmel der Erwählten bevölkern, mit Sicherheit einen Namen beilegen zu können. Auch namenlos werden sie immer ihrer Funktion als Darsteller entsprechen, versenkt in das grosse michelangeleske Drama mit den innersten Fasern des bewussten und teilnehmenden Seele. Jedoch, wenn sie identifiziert werden könnten, würden sie dann nicht die Erläuterung noch leichter und lebendiger gestalten? Z.B. jener Koloss, der fest auf seiner Wolkenbank stehend, hervortritt und zu seiner Linken jene grosse wilde Gestalt zurückdrängt. Denn wild ist sie wahrhaftig mit ihren mächtigen Gliedmassen, mit ihrem struppigen auf kurzem Halse aufgerichteten Haupte, mit ihrer tierischen Hülle, welche hinter den atlasgleichen Schultern mit einer haarigen Schleppe herabfällt. Es ist kein Zweifel möglich. Dieser Mann ist gerade von seiner Arbeit gekommen, die ihn triefend vor Schweis gebeugt hat, « auf eine verfluchte Erde, furchtbar an Dornen und Sträuchern », und er trägt auch noch jene « Tunika aus Fell », welche der Ewige selbst über seine Blösse und seiner Gefährtin geworfen hat an dem Tage der ersten Schuld und der Vertreibung aus dem Paradiese. Mit aller Wahrscheinlichkeit ist es der Vater des Menschengeschlechtes: Adam. Zu seiner Rechten ist ein anderer Herkules, jedoch glänzend diesmal von unbärtiger Jugend, mit einer Gebärde die von einer Vertraulichkeit ist, dass man daraus auf engste Verwandtschaft mit dem ersten Menschen schliessen muss. Und tatsächlich, die Ausleger des Testamentes erkennen in diesem Jüngling die Märtyergestalt « des von Gott gesandten Sohnes »: Abel. Aber dann, welche Namen soll man den anderen Gestalten zuschreiben, die diese klare Pyramide der Auserwählten bilden?... Wenn der Patriarch Noah sein weisses Haar in dem Schatten, der sich unten zwischen Adam und dem guten Schächer verdichtet, verbirgt, wer sind jene beiden Köpfe, die sich unmittelbar hinter den Schultern von Adam und Abel zeigen?... Wenn man einer einleuchtenden Spur der Bibel folgt, so ist es nicht unwahrscheinlich, dass Michelangelo hier im Sinn gehabt hat die wichtigsten Stammväter des erwählten Volkes zu versammeln. Das bärtige Haupt, das sich zwischen dem Urvater und seinem Sohne einkeilt, wäre danach das von Abraham; seine Gegenwart verlangt hernach natürlicherweise diejenige Isaaks und Jakobs, — die beiden mächtigen Gestalten, die sich weiter oben in den Wolken zeigen. Die Frau, die oberhalb von Abraham mit der Büste hervorragt, und sich zu ihm herabbeugt, um ihm den ersten Menschen zu zeigen, kann niemand anderes als Sarah sein, die Frau des Patriarchen. Dies würde dazu führen in dem mittleren weiblichen Kopfe oberhalb von Abel und in der in einen Mantel eingehüllten Figur rechts die Frauen von Isaak und Jakob zu erkennen: Rebekka und Rahel. Und so errät man, welches die Sacra Conversazione sein mag, die alle diese Seelen in zuckender Erregung zusammenhält. Einsam, im Halbschatten, sieht Noah seine Sintflut wieder, — antikes Symbol der Verdamnis von heute. Adam heftet entsetzte Blicke auf den Richter: in jenem « Geht, Ihr Verfluchten! » hört er die Stimme, die ihn und sein ganzes Geschlecht aus dem Frieden das Paradieses vertrieb.



VI

IM KREISE DER ERRETTETEN

Wenn man von der Gesamtzahl die Gestalten des Mittel- und Hintergrundes abzieht, so sind es etwa einundzwanzig Figuren, die der ungestüme Pinsel Michelangelos hier übereinandersetzt. Einigen von ihnen gelingt es in dem Gewimmel sich gewissermassen durch ihre spezifisch geistige Haltung zu isolieren. Der Kopf eines Alten mit einer schmalen Nase ragt links hervor; aber kaum wagt er es die Augenlider aufzuschlagen, so sehr entsetzt ihn die Gebärde des Richters. Ein anderer, der fast zur Hälfte von dem Arm des herkulischen Kreuzträgers überschnitten wird, weist mit dem Finger auf die schreckliche Vision hin, ohne davon die faszinierten Augen abzuwenden. In der Höhe kauert eine Frau, wie gebeugt durch einen Stoss, und bedeckt das Antlitz mit einem Schleier, während der benachbarte Greis über dem Haupte die zitternden Hände zum Gebet und Bittflehen faltet. Und was sagt wohl jener Jüngling zu jenem Hundertjähigen, der auch im Himmel die Jahre auf den gebeugten Schultern lasten fühlt? Dieses Sich-Herabbeugen zu dem Greis mit dem blossen Schädel, dieses Zupacken der Hand an der blendenden Weisse des Bartes gehen ganz zusammen mit dem finstern und von Schreck erfüllten Blick, mit dem er den Nimbus des göttlichen Sohnes betrachtet. Weiter drüben, mehr nach links hin, strecken sich zwei Arme einander entgegen und bilden so eine Transversale, die, ausgehend von der obern Figur, die im Begriffe zu rufen ist und an sich zu ziehen, sich in einer Kurve fortsetzt bis zu der untern, die schon bereit ist sich emporzuheben und dem Rufe Folge zu leisten. Jedoch die erste schaut die zweite nicht an, wie man erwarten könnte: sie schaut auf den fernen Richter, mit Augen, die mit ihrem Divergieren alles erklären. Mehr hinauf, mehr hinauf! Dort oben ist man besser geschützt vor jenem Fluch, der fähig wäre auch den Himmel der Erretteten umzustürzen. — Zentrum zumindest für drei Figuren scheint ein Antlitz zu sein, welches die Binden, der Halsschleier und die Ohnmacht, in welche es im Hintergrund des Halbschattens sinkt, mit der lieblichen Gestalt der Caterina Benincasa zu identifizieren gestatten. Die erstaunliche Gestaltung des gleichen Themas durch Sodoma war zu der Zeit, in der Michelangelo malte, schon zumindest zehn Jahre alt und der Künstler muss sie gekannt haben. Wenn es auch nicht mehr der Paroxismus der mystischen Liebe ist, welcher die Heilige zusammen sinken lässt, so ist es doch die schreckliche Vision, die ihr mitleiderfülltes weibliches Herz nicht mehr ertragen kann. Und während die stolze nackte Gestalt eines Seligen sich plötzlich zu dem bleichen Antlitz wendet, und eine Figur — dort links — mit gefalteten Händen den plötzlich zum Mitleid gerührten Blick vom Richter wendet, drängt sich ein dritter Auserwählter mit lebhafter Bewegung hervor, um die Ohnmächtige in seinen kraftvollen Armen aufzunehmen. Dann quasi angelehnt an den herrlichen Torso des Kreuztragenden eine weitere Gestalt, die ganz in ein weitfaltiges Gewand eingehüllt ist, legt die Müde mit sanft feierlicher Pose auf die unsichbare Wolke nieder: die einzige Figur, die hier die Beständigkeit einer Ruhe ausströmt, in der die letzten Schauer des gemeinsamen unzügelbaren Schreckens ersterben zu wollen scheinen.



VII

BARTHOLOMAEUS

Es sind sieben Selige, die angesichts des Richters in Posen voll herkulischer Beredsamkeit die Werkzeuge der eigenen Marter halten. Dort oben neben der jungfräulichen Mutter der gute Schächer; zu seinen Füssen der Diakon Laurentius. Ausserdem, auf der gleichen Reihe der Apostel Bartholomäus, dem eine Gruppe von fünf Märtyrern folgt, unter ihnen Blasius, Katharina, Sebastian und schliesslich als letzter zur rechten Wand hin, falls wir uns nicht irren, der enorme Körper von Kosmas oder Damian. Petrus, der Fürst der Apostel, trägt mit ungestümer Geste zwei riesengrosse Schlüssel, Wahrzeichen seiner mit dem Aufhören der Zeit und mit dem Einsetzen der Ewigkeit nunmehr erschöpften Kraft, darzubieten. Und dann der einzige von diesen neun, der dem Richter das Messer, das ihn lebendig enthäutete, vor Augen hält: Bartholomäus. Indem er sich zu seiner Linken wendet, lässt der gute Schächer ihm das Kreuz schwer auf dem Arme lasten; Laurentius drückt den Rost an sich, indem er sich ganz nach einer Seite beugt, als ob jene schreckliche Hand auch seine Heiligkeit mit dem Blitze treffen wolle. Alle anderen, die sich stracks zum Erlöser wenden, die mit auf den Abgrund gesenktem Blick dem Sturze der Verdammten folgen, schwingen drohend das materielle Zeugnis des eigenen Heroismus wie eine Waffe, um damit möglicherweise noch den Fall der Verdammten zu beschleunigen. Einzigartig unter ihnen allen ist der riesenhafte Bartholomäus, dessen wütendes finsteres Gesicht und dessen weiss wallender Bart ein wenig an die titanische Gestalt des Moses erinnern. Fast rittlings auf jenem Wolkenfetzen, das den Gedanken an eine Wolkenkonsole wachruft, reckt sich sein Körper in der wunderbaren Reife seiner anatomischen Gestaltung, gestützt auf die mächtige Anstrengung seines rechten Fusses, empor. Von der Zehenspitze bis zum brutal leuchtenden Schädel schafft die unfehlbar sichere Hand des Meisters in gewaltigen bildhauerischen Massen Flächen und Inhalt einer Statue, die in ihrer gesamten herrlichen Architektur von dem Ungestüm des Lebens getroffen ist. Der grosse Alte stützt seinen Fuss auf die geheimnisvolle Festigkeit der Wolke, die ihn trägt: jedoch nicht um sich zu erheben. Wenn die Klinge, welche die Rechte schwingt, leicht ist, so scheint die grauenhafte Hülle, — seine gemarterte Haut, — in der Linken wie ein schweres Gewicht zu drücken. Und wir glauben, dass das Geheimnis der zweifachen Geste in seinem fast unheilvollen Antlitz zu suchen sei, das von einem von stürmischen Gedanken erfülltem Blick erleuchtet ist. Die Hülle und das Messer vereinigen sich in diesen Augen wie unzertrennliche Zeugnisse eines dem Höchsten Richter neu dargebrachten Martyriums. Während die grausame Waffe in seiner erhobenen Faust blitzt, um Christus an eine nur für Ihn erlittene Qual zu erinnern, hängt der jammervolle Fetzen seines Fleisches tot herab, aufgehängt wie eine Anklage über dem Haupte der Verfluchten. Und deshalb sprühen seine Augen in diesem Kreise angsterfüllten Zitterns, dem selbst er nicht entgeht, gleichzeitig vor kühner Sicherheit und vor Heftigkeit der Rache. Der Zorn des Richters ist auch der seinige, und selbst wenn seine Lippen unbewegt bleiben, so sind wir doch keinerwegs erstaunt über das Echo des allgemeinen Geschreis, das die Apokalypse im Munde der auf das Geheiss Gottes hin Getöteten und unter dem Throne des Höchsten Geneigten entfesselt: « Räche, oh Herr, das vergossene Blut Deiner Heiligen! ».



VIII

DER KREUZTRAGENDE MAERTYRER

Das ungeheure Kreuz, das die Engel in der leuchtenden Luft unter dem linken Bogen des Fresko, unter Aufbietung aller ihrer Kräfte aufrichten, hat unter den Gerechten zwei jüngere Ebenbilder: diejenige, die für den guten Schächer die Stätte eines gesegneten Todes und diejenige, die für den Märtyrer Werkzeug der Passion und des Ruhmes war.

Wir haben gesagt für den Märtyrer, wir hätten jedoch sagen sollen für die Märtyrer. Denn, wahrhaftig, es ist nicht einer, der dieses grosse Gewicht emporhebt, da ist noch ein anderer, der dem Gefährten hilft, mit einem so augenscheinlichen Gefühl des Besitzens den oberen Teil des Kreuzes anpackt, um leicht erraten zu lassen, dass dieses Kreuz der Qual auch seines ist, nämlich insofern, dass auch er, zusammen mit dem andern, am Kreuze litt. Wenn man von dieser Gegebenheit ausgehend von zwei Märtyrern spricht, und nicht von mehr, die *zusammen* den schändlichen und glorreichen Galgen bestiegen, so darf man daraus schliessen, dass es sich hier um zwei Brüder handelt, und dass es die in Rom so verehrten Heiligen Kosmas und Damian sind, beide Opfer der grausamen Verfolgung von Diokletian und Maximian in Egea und die im *Römischen Märtyrerbuch* als « cruces perpessi » gerühmt worden sind. So wusste er, dass jenes verehrungswürdige Dokument ihm Dutzende von Beispielen von gekreuzigten Märtyrern darbot: San Pietro di Olona, San Teodoro di Cesarea, San Nestore di Perge, Sant'Alessandro di Lione und andere noch bis zu den berühmten arabischen Märtyrern. Aber wenn einer von diesen sich seiner Wahl aufdrängen musste, so war es einer, der einer alten überlieferten römischen Verehrung, angehörte, die der Künstler, der nur einige Schritte entfernt von der Basilika der beiden Heiligen am Forum (Macel de' Corvi) wohnte, zweifellos gekannt hat. Erklären wir uns also für die beiden Heiligen Kosmas und Damian; auch weil in keinem andern Fall das oben erwähnte Märtyrerbuch zwei Brüder nennt; denn entweder handelt es sich um einzelne Märtyrer oder ihre Zahl übersteigt zwei oder die zwei bilden ein Ehepaar.

Gegenüber der künstlerischen Interpretation scheint die exegetische Neugier sehr geringfügig zu sein. Wenn dies wirklich die beiden « anargyroi » sind, wie wir es mit einiger Wahrscheinlichkeit haben annehmen wollen, so muss man sagen, dass Michelangelo von der Ueberlieferung nur das übernommen hat, was ihm eine Möglichkeit bot im Besonderen sein dominierendes Thema zu entwickeln. Es macht ihm garnichts aus, dass diese beiden Heiligen in der Legende zwei wunderbar wohltätige Arzte gewesen sind und dass gerade und ausschliesslich auf diesem Titel die Verehrung des Volkes besteht. Es scheint ein Paradoxon zu sein: keiner dieser Seelen gestattet er sie selbst zu sein. Das materielle Symbol, das sie bezeichnet: Katharina, Sebastian, Blasius und hier Kosmas (oder Damin) dient nur dazu sie besser in das Drama einzureihen. Dieselbe Logik, die im Interesse einer vertieften Ausdruckskraft in die Hand Petri nicht das Kreuz sondern die Schlüssel legt, scheidet hier den Arzt aus und behält nur den Kreuzesträger. Welchen Wert könnte hier ein Motiv haben, wie die Erinnerung an die Erde, hinfällig und erschöpft, dort wo alles im Hinblick auf die Ewigkeit festgelegt wird?... Allein also das Kreuz, gleich dem Symbol eines Verdienstes und eines Sieges, die unvergänglich bleiben.



IX

EMPOR ZUM LICHT

In dem chaotischen Gewimmel menschlicher Formen, welches unterhalb der Zone des ewigen Richters den von Dröhnen erfüllten und von emporsteigenden und fallenden Gestalten durchfurchten Raum bevölkert, haben wir ein wunderbares Beispiel davon, was Michelangelo unter dem Gedanken in der Kunst und der Kunst im Denken versteht. Wer hätte die Kühnheit haben können ihm einen Vorwurf zu machen, wenn er den Aufstieg der Auferstandenen von der Erde zum Himmel einfach aufgefasst hätte als eine Wanderung durch die Lüfte, von Gestalten, die durch das Licht und die Sehnsucht zur Höhe empor gezogen werden. Denn auch so hätte er zweifellos ein Meisterwerk an Bewegung geschaffen, welches seinem Genius an leidenschaftlich heroischer Ausdruckskraft weites Feld gelassen hätte, um sein unerhörtes Wissen um die Anatomie und das Ende, seine unvergleichliche architektonische Meisterschaft in der freien Anordnung der Gruppen zur Schau zu tragen. Seine schöpferische Phantasie versenkt die Wurzeln in ein spirituelles Gebiet, welches die religiöse Eingebung, die Meditation, der danteske « intelletto d'amore » des Christen bis in die tiefsten Schichten hinein durchdringen. Seine Auffassung des Dramas als einer plastischen Offenbarung der menschlichen Seele, konnte sich nicht mit einer einzigen Ausdrucksform beruhigen. Der Kampf bis zur Heftigkeit, der Kontrast bis fast zum Gekreisch sind für diese seine friedlos geborene und friedlos lebende Seele Lebensbedürfnis und unerlässliche Nahrung für die Leistung seines Genius. Deshalb hat er dem für ihn unvermeidlichen Motiv der durch die Lüfte aufsteigenden Auferstandenen ein anderes hinzugefügt, bewundernswert erdacht, um Drama zu Drama und doktrinären Wert zum Ausdruck seiner Phantasie zu fügen.

Und hier ist sie, diese Idee, verkörpert in der Kunst, in den glorreich vollkommenen Körpern, in den sprechenden Gebärden, welche die leicht nach oben sich bewegenden und die von oben sich herabneigenden Gestalten, die sich in der neuen Gemeinschaft des Heils umarmen, zusammen drängen und zusammen schweissen. Es ist das tröstende Dogma der Kommunion der Heiligen, — gesehen und zum Ausdruck gebracht in seinen letzten und endgültigen Auswirkungen —, das hier in den kräftigen Armen der Seligen zur Linken den erstaunlichen Körper des Auferstehenden aufrichten lässt, der gerade im Begriff ist der Vision der übermenschlichen Welt die noch von Grabesschlaf müde befangenen Augen zu öffnen. Es ist dieses Dogma, das das wunderbare Ende jenes anderen Auserwählten bestimmt, der dabei ist mit einer von männlicher Zartheit erfüllten Gebärde zu sich, dem Lichte entgegen, den Block zweier Figuren zu ziehen, welche voller Angst ihren bereits für seine Barmherzigkeit dankerfüllten Blick zu ihm emporwenden. Dieser schwache Rosenkranz, an dem sie sich fast verzweifelt ankrallen, und mit dem der Selige sie wie an einem Gewicht aus tiefen Wassern emporzieht, stellt schon für sich allein ein Glaubensbekenntnis dar. Das schwache Gebet des Menschen zur Mutter des Wortes kann wie jedes wahre und demütige Gebet Werkzeug der Errettung sein, insofern als es eine Kraft der Fürsprache ist, die der höchste Richter vor dem Jüngsten Tag barmherzig entgegennimmt. Die Kommunion der Heiligen ist also für Michelangelo nicht eine eitle Formel. Sein Genius glaubt, glaubt künstlerisch, glaubt katholisch.



X

DIE AUFERSTEHENDEN

Beim Anschauen, mehr noch bei der stillen Betrachtung dieser erhabenen Stelle christlicher Poesie, welche durch die Hand des allmächtigen Künstlers Ausdruck der Bewegung und des Lebens geworden ist, streifen Fragmente von alten Weisen, die der katholischen lateinischen Welt teuer sind, das Gedächtnis. So Prudentius — jener « Cathemerinon » — und die wunderbare Hymne für die Leichenfeier eines Verstorbenen. « Ratti verranno i giorni in cui l'amico — ne l'ossa torni alfin vital calore — che i pristini abitacoli rivesta, — vita spiranti nel guizzar del sangue. — L'umane spoglie, che già, corche e immote, — ne l'avello s'andavano sfacendo, — all'anime saldate che fur loro — ne l'aure lievi scioglieranno il volo... ». Mit oder ohne Prudentius, jedenfalls aber zusammen mit der geliebten Bibel hat Michelangelo diesen aufs höchste dramatischen Augenblick des Jüngsten Tages mit einer Intensität der Phantasie gesehen, die einen erschauern lässt. Und doch in dem kleinen Raum sonnenverbrannter Erde, welcher seiner völligen Unbekümmertheit für die Landschaft und die Intelligenz der Inszenierung genügt, gibt es bei ihm keine Massen, kein Gedränge. Kaum dreissig menschliche Wesen sind es, von denen nur drei noch nicht die Vollkommenheit der eigenen Gestalt wieder angenommen haben und willentlich in ihrem unheilvollen Skelett-Zustande zu verharren scheinen, fast um eindrücklicher als der durch das Durchgleiten der Auferstehenden hie und da gespaltene Boden die äusserste Schwelle, von der das Leben zurückgeht, zu betonen. Auf jenem tierischen Gebilde, das hier rechts unten nichts anderes zu sein scheint als das Sich-Befreien der herkulischen Körper aus der dumpfen dunklen Erdenzange, beharrt Michelangelo nicht; zwei oder drei Figuren genügen ihm. Die anderen sind noch im Schlafe befangen und gebeugt, selbst als ein plötzliches Wiederaufleben sie sich kaum erheben lässt. Man fühlt, dass ein einziger Gedanke sie schon herbeizieht und packt: jener an das nah bevorstehende Schicksal. Der unheivolle und noch mit einer Kapuze versehene Totenschädel, den knochigen Zeigefinger ans Kinn gelegt, öffnet die mit Zähnen versehene Mundhöhle, reisst nach oben die leeren, mit Schatten gefüllten Augenhöhlen weit auf, verdichtet in sich bereits alle Schrecken, alle Ungewissheiten, jedes Verhör der Wiedererstandenen. Das Licht, das von oben herabströmt, das Dröhnen der englischen Posaunen, die Vision jener Gestalten, welche losschnellend helfenden Händen entgegenfliegen, verbreiten einen weiten Angstschauder unter denen, die kriechen, sich wälzen, knien, sich emporheben, auf die Füsse springen noch befangen in zähem Schweis. Aber vielleicht weiss Michelangelo nicht, dass das Jüngste Gericht sozusagen die Summe aller einzelnen Gerichte ist, welche in dem apokalyptischen Bilde vom Ende offenbar geworden sind, und dass folglich die Ungewissheit nicht gänzlich ausgeschlossen ist? Er weiss es sehr gut; aber er hat ein absolutes Bedürfnis nach dieser namenlosen Angst, um die Heftigkeit des Dramas, so wie er es sieht, bis zu den äussersten Grenzen zu verschärfen. Und aus diesem Grunde kann in den beiden Gruppen rechts in den Lüften weder die erbarmungsvolle Gebärde der Engel, noch die souveräne Gewissheit ihres Gesichtes es versichern, wer von ihnen sich stürmisch an den Fesseln reissen lässt. In der Luft entschwinden unterdessen Gestalten, welche ein inneres Wunder jeglicher körperlicher Schwere entkleit hat.



XI

DEM ABGRUND ENTGEGEN

Das Grundgesetz des eminent plastischen Genius Michelangelos, die Bewegung, herrscht gewissermassen souverän in jedem Quadratzentimeter des ungeheuern Meisterwerkes. Den Kulminationspunkt der Ausdruckskraft erreicht es in jenen Menschentrauben, die zwischen Himmel und Erde in der unerbittlichen Wut des Kampfes aufgehängt sind.

Auch hier hätte Michelangelo sich damit begnügen können dieses verfluchte Fleisch von der versagten Schwelle der Wolken abzuwenden. Doch, wer weiss!... Seine glühende Phantasie — gleich der Dantes — ist imstande in der Einheit der plastischen Vision den heidnischen Mythos von der Erstürmung des Olymp und die christliche Vorgeschichte der reinen rebellischen Geister einander nahe zu rükken. Und von einer solchen Art der Beflebkung, welche durch die miteinander eng verbundene Analogie und Phantasie gerechtfertigt ist, entspringt seinem Gedankenkreis dieses Schlachtenbild, das noch lebendiger ist als das Leben selbst in der Wahrheit der fortreissenden Heftigkeit. In der übernatürlichen Sphäre, in welcher sich das Handgemenge erbittert abspielt, kennen die titanischen Körper, können sie nicht die allgemeinen Gesetze der Schwere kennen. Die wütende Energie, die sie mitten in der Luft aufrecht erhält, lässt sie losschnellen, fliegen, sich aufbäumen, stossen, reissen, schleppen, zurückstossen, schlagen — sie stimmt völlig und restlos mit der inneren Heftigkeit ihres Geistes überein. Und gerade wegen dieses Zusammenstosses geistiger Kräfte in tödlichem Kontraste strömt die michelangeleske Vision eine so unvergleichliche Tragik aus. Wie der jähzornige Starrkopf rechts versucht den verbotenen Himmel zu erstürmen, so real hat ihn auch der Geizige links erstürmt, als der Engel über ihn herfallend ihm blitzesgleich das Gleichgewicht umgekehrt hat. Jedoch noch nicht geht er zugrunde, einzig aus dem verzweifelten Willen heraus nicht zu fallen, und der schwarze Dämon, dem es gelungen ist ihn zu umklammern und ihm um den Hals den eisernen Schraubstock seiner Arme zu legen, zieht nicht ein nunmehr schlaffes Gewicht herab, sondern eine noch von Widerstand lebendige und erfüllte Kraft. Der Jähzornige, den wieder zu verjagen sich zwei Engel erbittert bemühen, biegt schon seine Stirn unter den erbarmungslosen Stössen der Faustschläge: und trotzdem ist er hartnäckig, reagiert, verteidigt sich, kämpft bis zum äussersten, indem er seinerseits den Feind fest zu umschlingen sucht; das Wissen um die unvermeidliche Niederlage verhindert ihn nicht seine restlichen Kräfte bis zum äussersten anzuspannen, um bis zum letzten das bedrohte und schon im Wanken begriffene Gleichgewicht einzuhalten. Nur der Träge, der so faul ist, dass er der einzig Bekleidete ist in diesem wilden Gemisch von Nackten, stürzt hinab wie ein Felsblock mit der feigen Gebärde der über dem Antlitz vergeblich gefalteten Hände. Dem heulenden Dämon, der hinter ihm herfliegt,quasi um den vorausgesehenen Sturz zu überwachen, hat ein Stoss genügt, um für sich das Gesetz der Schwere wiederherzustellen. Für die andern vird dieser Kampf ohne Quartier selbstverständlich erst aufhören, wenn die Verlorenen schmählich auf dem Rücken ausgestreckt den Höllenboden berührt haben werden, eine schon bezeichnete Beute für die mit Krallen versehene Grausamkeit der Dämonen und noch mehr für die Ohnmacht einer Verzweiflung, die von der Dauer der ewigen Verdammung ist.



XII

DAS VERLORENE GESCHLECHT

Die Barke Charons bewegt nicht mehr die fauligen Gewässer, in die der düstre Kiel versinkt. Ohne das Schlagen der Ruder landet sie endlich am Ufer, von dem es kein Zurück mehr gibt. Die Luft, in der das lebendige Licht erstirbt, wie verpestet von den umherschweifenden, schwefligen Reflexen, scheint davon mit Schauder erfüllt zu zittern. Es ist wahrlich das Ende von allem, ausgenommen der Gewissensbiss, der Schmerz, das Elend, die Verlassenheit, die allein und ohne Ende von Gott übrig geblieben sind. Nicht einen gibt es unter diesen Unglücklichsten, der infolge der erbitterten Spannung seines ganzen Seins unversehrt — um besser zu leiden — im vollen Besitz der eigenen grossartigen körperlichen Vortrefflichkeit geblieben wäre. Nicht einen gibt es, der nicht durch jede Pore die höllische Heftigkeit des eigenen Kummers ausschwitzen würde. Unerbittlich vorwärts gestossen, von hinten und von der Seite von der unsauberen Herde, die vergeblich versucht die Schläge des teuflischen Steuermannes zu meiden, erhebt sich diese Gruppe, bricht sich, zerbröckelt, ehe sie in den Grund des unerbittlichen Schicksals stürzend, zusammenfällt. Und hier erreicht die Schrecklichkeit des entsetzlichen und tragischen Ganzen geradezu erhabene Effekte an Wahrheit. Man hat wiederholt gesagt, dass es danteske Seelen seien, denen der vernichtende Sinn der gerechten Verdammung die entsetzliche Begierde nach der Qual und auch den Mut gibt, die Zeiten zu vernichten. Wir sind nicht dieser Ansicht. Michelangelo hat keineswegs die Absicht ein scharfer Theologe zum Schaden einer Kunst zu sein, welche er unverändert in dem furchtbaren Dynamismus des Kontrastes, des Stosses, des Zusammenstosses, des Kampfes empfindet. Deshalb spiegelt seine « perduta gente », auch und vor allem weil sie im Begriffe steht an dem Ufer, von dem es keine Rückkehr gibt, zu grunde zu gehen, in den verzerrten Antlitzen die unaussprechbare Tragödie des menschlichen Seins wieder, widerspenstig in bezug auf die verfluchte Ewigkeit des eigenen Schicksals zu sein. Man kann nicht ohne Schaudern dieses krampfhafte sich Schliessen der Fäuste sehen, diese eitlen Versuche das Gewicht der Gestalt abzuwägen, ehe sie dem Gesetz des endgültigen Falls folgt, dieses verzweifelte sich Hinhocken des Körpers, der, während die unendlichen Arme durch die Luft schlagen, sich noch auf die restliche Widerstandskraft der Schenkel und Beine stemmt, jenes plötzliche Herabstürzen des Giganten, der dem abscheulichen Gefährten von unten nach oben einen hasserfüllten Blick zuwirft. Antlitze, die von Schreckenshalluzinationen zerstört sind, Masken, die von einem endlosen Schmerz versteinert sind, epileptische Münder, angeschwollen, bereit zum klebrigen blutigen Geifer, bis zu jenem tierischen Geschrei, welches das Gesicht eines dieser Verdammten unter einen Strudel wütender Verzweiflung begräbt. Nein! dieser törichte Aufruhr zählt in seinem Wirrsal diese Körper, diese Geister nicht, « die bereit sind den Bach zu überschreiten... » (« pronti a trapassar lo rio — chè la divina giustizia sì gli sprona — sì che la tema si volge in disio »). Während Charon das Ruder schlägt, hängen sich die gehörnten Schnauzen der Dämonen an den Tauen auf, und indem sie fast bis zum Bersten die wilde Kraft der Arme anspannen, ziehen sie fletschend die traurige Beute zu sich.

